ISSN0130-6405

Искусство КИНО

4 1983

В Москве на Новодевичьем кладбище состоялось торжественное открытие надгробия на могиле Василия Макаровича Шукшина (авторы — скульптор Е. Елагина, художник Б. Жутовский). На митинге выступили А. Баталов, С. Михалков, Н. Сизов, М Ульянов (на снимке вверху), С. Залыгин

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

4
1983

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** СОДЕРЖАНИЕ

Проблемы века — проблемы художника

3
Леонид Махнач Главная тема

Современность и экран

7
Валентин Сергеев Экономная экономика

Кинорецензия: проблемы и задачи

20
Елена Бауман О пользе пристрастий

24
Игорь Таланкин Товарищ Критик

Новые фильмы

28
Майкл Давидов Дыхание революции

35
Л. Закржевская Сказ о директоре Банникове

41
Р. Юренев Заботы о духовности

50
А. Егоров Легенда вблизи

55
Константин Щербаков Век и день

Интервью между съемками

65
Гавриил Егиазаров Пришел солдат с фронта

66
Марина Левтова Мои героини — мои современницы

Кино и зритель

69
Л. Донец В поисках адресата

Теория и история

79
И. Лисаковский Метод и направление: что за терминами?

88
Л. Трауберг Мир наизнанку

99
Издано о кинематографе

Мемуары и публикации

104
С. Михалков Трагический аттракцион

118
Встречи на омской земле

Рассказы кинематографистов

120
Евг. Габрилович Пятая четверть

За рубежом

133
Рожденная в борьбе

138
Аждар Ибрагимов Одержав историческую победу...

144
Олег Арцеулов И жизнь брала свое!

146
Ха Сон Я рад, что учусь в Москве

147
Нгуен Лиен Хочу рассказать о своем поколении

149
Нина Игнатьева Перед лицом реальности

166
Синерама

172
Премия кубинскому киноведу

173
Фильмография

На 1-й стороне обложки: Людмила Гурченко в фильме «Вокзал для двоих» (режиссер Э. Рязанов, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки: Петр Гюров и Петра Блосей в фильме «Предупреждение» (режиссер Хуан Антонио Бардем, производство студий «Бояна», НРБ; ДЕФА, ГДР; имени А. П. Довженко, СССР)

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Problems Of Century Are Artist's Problems

Leonid Makhnach — The Main Theme (p. 3)
Article about the role of documentary cinema in the struggle for peace on earth against the danger of war

The Time And The Screen

Valentin Sergeyev — Economical Economics (p. 7)
Reflections about documentary and popular science films on economic and industrial themes

Film Review: problems And Tasks

Yelena Bauman — About Use Of Partiality (p. 20)

Igor Talankin — Critic Comrade (p. 24)
The beginning of discussion about modern film review

New Films

Micael Davidov — The Breath of Revolution (p 28)
Review of the film "The Red Bells" ("Mosfilm" — USSR, "Canocite-2" — Mexico, "Vides International" — Italy, 1982)

Liudvlga Zakrzhevskaya — Tale About Director Bannikov (p. 35)
Review of the film "For Those Who Stay To Live" (Sverdlovsk Film Studio, 1982)

Rostislav Yourenev — Trouble About Spiritual Life (p. 41)
Review of the film "Heir In Direct Line" ("Mosfilm", 1982)

Alexander Yegorov — The Legend Is Near (p. 50)
Review of the film "Sagittarius" (Riga Film Studio, 1982)

Konstantin Shcherbakov — The Century and a Day (p. 55)
Survey of ten documentary films

Interview Between Takes

Gavriil Yeglazarov — The Soldier Came Back From The Front (p. 65)

Marina Levtova — My Heroines Are My Contemporaries (p. 66)
Film director and young actress on their new works

Films And His Spectator

Liudmila Donets — In the Search of Addressee (p. 69)
About screening of the film "The Train Stopped"

Theory And History

Igor Lisakovsky — Method And Trend: What Is Behind the Terms? (p. 79)
Article about the problem of coordination of creative method and artistic trends

Leonid Trauberg — World Inside Out (p. 88)
The chapter from the book about early American comedies

Published On Cinema (p.99)

Memoirs And Publications

Sergey Mikhalkov — The Tragic Attraction (p. 104)
The Meetings on Omsk' Land (p. 118)
About "Iskusstvo Kino" parties in Omsk and Omsk' province

The Stories By Cineastes

Yevgeny Gabrilovich — The Fifth Quarter (p. 120)
Notes of well-known Soviet script-writer

Abroad

Azdar Ibragimov — Born in the Struggle (p 133)
Having Gained the Historical Victory (p. 138)

Oleg Artseulov — And The Life Had Its Effect (p. 144)

Kha Son — I'm Glad To Study In Moscow (p. 146)

Nguen Liyen — I Want To Talk About My Generation (p. 147)
Materials devoted to the 30th anniversary of socialist cinema of Vietnam

Nina Ignatyeva — Facing Reality (p. 149)
Notes on International film Festival in Venice
Cinerama (p 166)
Prise for Cubanian film critic (p 172)

Filmography (p. 173)

© Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 12.01.83
Подписано к печати 11.03.83. А01565
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12. усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 17
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 111
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Чехов Московской области

Леонид Махнач

Главная тема

Среди важных, значительных, порой драматических событий, происходящих на нашей, увы, пока еще слишком неспокойной Земле, особое место занимают ныне те, что связаны с единым стремлением людей самых разных убеждений, национальностей и вероисповеданий жить в мире. Я уверен: начало 80-х годов XX века войдет в историю человечества как период небывалого по своему размаху антивоенного движения. Нью-Йорк впервые увидел демонстрацию миллиона человек, в маленьком Бонне никогда прежде не собирались сотни тысяч людей с требованием мира, не было еще таких мощных манифестаций и в тихой Голландии за всю ее историю... Борьба за прочный и надежный мир, против ставшей сегодня особенно реальной опасности термоядерной войны, губительной для всего человечества, превратилась в главную тему международной жизни. Сегодня передний край сражения за будущее человеческой цивилизации — это движение за мир. И в авангарде движения надежды человечества идет советский народ. В дни празднования 60-летия СССР Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов напомнил: «Наша позиция по этому вопросу ясна: ядерной войны допустить нельзя — ни малой, ни большой, ни ограниченной, ни тотальной. Остановить поджигателей новой войны — нет сейчас задачи важнее. Этого требуют жизненные интересы всех народов. Поэтому, когда Советский Союз взял на себя в одностороннем порядке обязательство не применять первым ядерное оружие, это было встречено с одобрением и надеждой во всем мире. Если нашему примеру последуют другие ядерные державы, это станет действительно весомым вкладом в дело предотвращения ядерной войны».

Я безмерно благодарен своей кинематографической судьбе, которая сделала меня в последние годы не только непосредственным свидетелем и очевидцем этих событий, но отчасти и их хроникером. Около двух лет продолжались съемки полнометражной документальной картины «Похищение Европы», посвященной западноевропейским проблемам, которые порождены милитаристским внешнеполитическим курсом американской администрации, ее намерением превратить европейский континент в потенциальный театр военных действий и ракетный полигон. Название фильму дал древнегреческий миф о похищении девушки Европы «громовержцем» Зевсом. Коллизии этого мифа, перенесенные в современную западноевропейскую действительность, показались нам яркой и выразительной аллегорией важнейших международных событий, происходящих сегодня на этом континенте. В течение двух лет нам довелось бывать в разных странах Европы, в некоторых — неоднократно, и наблюдать, как разрасталось и крепло антивоенное движение.

Когда более двух лет назад мы вместе с журналистом Александром Пумпянским задумали этот фильм, Европа еще была относительно спокойна. Западноевропейцы лишь начинали понимать, чем чреваты для них «довооружение» НАТО и американские планы размещения в Западной Европе новых ядерных ракет среднего радиуса действия. Но прошло буквально несколько месяцев, и то в ФРГ, то в Италии, то в Голландии или Англии стали подниматься люди, чтобы сказать этим планам решительное «нет!». Западноевропейцы постепенно осознавали, что их жизнь не будет более безопасной и спокойной, если рядом с их домами появятся стартовые площадки для ядерных ракет, что мир не станет прочней и надежней от того, что генералы-ястребы получат новое, еще более

чудовищное по своей разрушительной силе оружие. Они до глубины души возмутились циничноотведенной им стратегами Пентагона роли пассивных жертв в некой «ограниченной ядерной войне» и весьма скоро разобрались, что подобная война непременно должна будет перерасти в глобальную катастрофу. Над неизбежными последствиями, которые будет иметь ядерный конфликт в любом регионе мира для самих Соединенных Штатов, все чаще стали задумываться и рядовые американцы: две страшные мировые войны обошли территорию США стороной, для третьей же океаны уже не преграда.

Наступившее прозрение привело в ряды миролюбивых движений и в колонны маршей мира сначала сотни тысяч, а затем и миллионы людей. К великому разочарованию тех, кто всегда проповедовал, будто политика — дело политиков, война — дело генералов, а удел «маленьких людей» — жить в своих домишках и предаваться мирским радостям и утехам, времена эти безвозвратно ушли. Сегодня так называемые «маленькие люди» на Западе не желают больше доверять дело войны и мира одним лишь политикам, потому что не хотят слепо отдавать в чужие, часто нечистоплотные руки свои жизни, судьбы своих близких, будущее своих детей. Именно в этом, а не в притянутых за уши домыслах об «указаниях из Москвы» и «советских кознях», — «секрет» поистине грандиозного размаха нынешнего движения за мир.

Работая над фильмом «Похищение Европы», мы стали свидетелями Марша мира Копенгаген — Париж, который организовали в 1981 году скандинавские женщины и в котором приняли участие многие жители ряда стран Западной Европы. Мы внимательно следили за маршем, снимали его в ФРГ, Бельгии, Франции, шли в его колоннах, беседовали с его участниками. Мы с самого начала не считали себя сторонними наблюдателями происходящих событий и потому сочли своим профессиональным и гражданским долгом быстро, оперативно откликнуться на них средствами нашего искусства. Так возникла реализованная затем идея создания фильма «Марш мира».

Мне довелось как-то смотреть хронику «Визньюс» — есть такая английская фирма, которая поставляет своим клиентам телеинформацию. Был там и один сюжет о Марше мира-81. Это была профессионально сделанная, но нулевая по своей эмоциональной окраске фиксация событий. Такое отношение к изображаемому предмету в корне чуждо советской документалистике. Снимая марш, мы старались всмотреться в лица его участников, потому что они нам были в высшей степени интересны. Нас подкупала душевная чистота и бескорыстие этих людей, которые во время своего отпуска, на свои деньги, взяв с собою детей, отправились за сотни километров, чтобы своим маршем привлечь внимание сограждан к нависшей над миром опасности. Нас искренне взволновала их святая, пусть в чем-то даже наивная вера в жизненную необходимость своей миссии.

Именно с таким настроением мы и делали эту ленту.

Удалось ли нам с экрана высказать свое отношение к маршу—не знаю, однако нам было очень приятно узнать, что фильм этот переведен на несколько европейских языков и демонстрируется в различных странах в клубах и в организациях сторонников мира. Во время съемок в Англии я был в гостях у нашего коллеги и моего старого знакомого Стэнли Формена, который сам активно участвует в движении за мир и занимается распространением антивоенных фильмов. У него также оказалась копия нашей картины, и он рассказывал мне, что ее довольно часто показывают и с интересом смотрят. Специальный показ этого фильма был устроен в Москве и для участников Марша мира-82. После просмотра к нам подходили многие скандинавские женщины — участницы того, предыдущего марша, и тепло благодарили нас за то, что мы обратились к этой теме. Я говорю об этом с гордостью, потому что это значит: наш фильм живет и действует и приносит определенную пользу движению за мир. А это — самое главное. Ради этого мы трудимся.

Разрабатывая тему войны и мира, я воочию убедился, что она в равной степени волнует

всех простых людей земли. Мы не раз видели — и нам удалось запечатлеть это, — как волновались, плакали советские люди старшего поколения, приветствуя на нашей земле Марш мира-82 Стокгольм — Москва — Минск. Мы видели и снимали в Ленинграде, Москве, Минске трогательные сцены единения людей разных национальностей, связанных между собой желанием жить в мире. Как неделимо мирное небо, так неделима и проблема сохранения мира. Жизнь без войны — таков общий знаменатель, объединяющий всех людей доброй воли, каких бы политических убеждений они ни придерживались и в каких бы социальных системах они ни жили. Наш второй фильм, созданный параллельно с работой над «Похищением Европы» и рассказывающий о двух Маршах мира 1982 года — от Стокгольма до Минска и Марш на Вену, мы назвали «Что могут простые люди». Они могут многое, очень многое, если протянут друг другу руки, если выступят единым фронтом против поджигателей войны.

Во время работы над подсказанной жизнью трилогией нам приходилось беседовать со многими видными политическими, общественными, военными, религиозными деятелями Запада, с многочисленными активистами движения за мир, и мы хорошо знаем, какую высокую оценку дают они миролюбивой внешней политике СССР, мирным инициативам Советского государства. Так, огромный резонанс и безоговорочное одобрение многих людей вызвало поистине историческое обязательство Советского Союза не применять первым ядерное оружие.

Однако — об этом необходимо помнить — еще немало тех, кто находится в плену стереотипов антисоветской буржуазной пропаганды, кто верит насквозь лживой фразеологии о якобы имеющемся «советском военном превосходстве», мифу о «советской военной угрозе». Мы ни на минуту не должны забывать, что вдохновители гонки вооружений прекрасно умеют рассуждать на публике о мире и о своем миролюбии. Но если отбросить эту словесную шелуху, то мы увидим президента США Рейгана, без зазрения совести подписывающего в день памяти жертв Хиросимы указ о производстве нейтронного оружия, выколачивающего из конгресса и сената ассигнования на развертывание систем ракет «МХ», поддерживающего кровавую агрессию Израиля в Ливане, покровительствующего антинародным диктаторским режимам в Центральной Америке. Разоблачать лицемерно-умиротворяющие словеса противников разрядки, показывать истинное лицо тех, кто столь упорно раскручивает новый виток гонки вооружений, — гражданский долг советских документалистов. Это задача чрезвычайной важности и срочности: в наших силах предотвратить надвигающуюся катастрофу. Пока это могут сделать простые люди планеты.

1983 год — для судеб мира год принципиальный. Именно в конце нынешнего года планируется начать размещение в Западной Европе почти 600 новых американских ракет. Пока еще прогрессивное человечество не добилось отмены этих решений, и я уверен, что будет происходить нарастание движения за мир, ведь надвигающаяся опасность приобретает на наших глазах все более осязаемые и зловещие очертания.

Однако начало нового года ознаменовано и внушительной демонстрацией доброй воли и миролюбия. Именно так восприняли народы итоги состоявшегося в Праге Совещания Политического консультативного комитета государств — участников Варшавского договора. Страны социализма вновь выступили с конкретными и реальными инициативами, направленными на обуздание гонки вооружений. Позиция, изложенная в конкретных предложениях Совещания, дает право требовать и от США с союзниками конструктивного и делового подхода к переговорам по вопросам ограничения и сокращения ядерных вооружений.

Наша страна кровно заинтересована в разоружении, но в разоружении не одностороннем. Мы никому и никогда не позволим поставить под угрозу нашу безопасность. История должна была научить наших противников, что с Советским Союзом невозможно говорить с позиции силы, что никакие угрозы и санкции не способны запугать нашу страну, сбить ее с вы-

бранного курса. Один из самых последних и весьма показательных примеров тому — провал американской политики санкций и эмбарго, имевшей целью сорвать грандиозную по своим масштабам сделку «газ-трубы». Сибирский газ придет в Западную Европу — хотят того американские лидеры или нет. На этот раз победил здравый смысл: западноевропейские страны отказались подчиниться заокеанскому диктату, ведь куда более выгодно и перспективно торговать, чем воевать друг с другом. Отрадно, что и этот факт тоже найдет свое отражение на документальном экране в фильме, который уже снимает сейчас режиссер И. Григорьев.

Так будем же надеяться, что в нынешней сложной международной обстановке восторжествует здравый смысл. Будем надеяться и — добиваться этого!

Советские документалисты обращаются в своих работах к самым разным сторонам жизни мира, но о чем бы ни рассказывал в наши дни документальный экран, он так или иначе затрагивает главную проблему человечества: быть миру или быть войне.

Когда О. Арцеулов, В. Копалин, А. Кулиджанов снимали, как льется кровь ни в чем не повинных мирных людей на Ближнем Востоке, они не только делали фильмы о преступлениях израильской военщины, но и предупреждали о том, что в этом очаге международной напряженности может вспыхнуть мировой пожар.

Когда А. Медведкин показывает милитаристский курс правящих кругов США, то становится ясно, каким безумным риском для всего мира грозит обернуться эта политика.

Когда Е. Вермишева делает картину о неонацизме, это не просто анализ внутриполитических явлений в ряде западных стран, а грозное предостережение: фашизм и война почти всегда синонимы.

Когда А. Колошин создает фильм о современной ФРГ, он противопоставляет гонке вооружений единственно разумную альтернативу: разрядку, мирное сосуществование и взаимовыгодное сотрудничество государств с различным общественным строем.

Когда М. Каюмов вскрывает, кто стоит за спиной афганских контрреволюционеров, он показывает, что и этот очаг напряженности раздут из-за океана. Темы войны и мира звучат сегодня лейтмотивом работ советских документалистов, разрабатывающих международную тематику, эта тема — самая главная, самая насущная.

Говорят, инженер не имеет права плохо работать, потому что выйдут из строя машины, архитектор—потому что рухнет дом, врач — потому что пострадает человек. Мы, кинопублицисты, тоже не имеем права работать неумело, незрело, неинтересно, потому что слабый фильм не только дискредитирует его создателей, он не выполняет своей общественной миссии — пропагандировать передовые идеи времени.

Нашей главной теме мы должны отдавать все свои силы, все свое профессиональное мастерство, всю энергию своей души. Своей убежденностью мы должны зажигать сердца и умы зрителей. И — множить ряды сторонников мирной политики, борцов за мир.

Валентин Сергеев

Экономная экономика

Писать на экономические темы становится все труднее — это отмечают многие мои коллеги. И объясняют свое утверждение бурным ускорением научно-технического прогресса, множеством новых форм производственных отношений, постоянной перестройкой хозяйственно-экономического механизма и, наконец, значительным повышением экономических знаний читателей. Трудно уследить за всеми изменениями и найти наиболее актуальную точку зрения, трудно заинтересовать читателя, который готов соперничать с автором статьи в компетенции по той или иной проблеме.

Но... Писать на экономические темы становится все легче — утверждают другие мои коллеги. И таких тоже немало. Но вот что примечательно: в доказательство своей точки зрения они приводят те же самые аргументы, особый упор делая на возросшую компетентность аудитории.

Могу предположить, что и в среде кинематографистов бытуют (и живут далеко не мирно) подобные же взгляды на экономическую проблематику.

Но спорь не спорь, а экономическая тема требует развития и в прессе, и на кинопленке. И требует от журналистов и кинематографистов профессионального подхода к себе, обостренного внимания, глубоких знаний, широкой эрудиции. Газетная статья и кинопублицистика, научно-популярный фильм и проблемный материал в толстом и тонком журналах должны помогать в решении назревших народнохозяйственных задач, о которых говорилось на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС и в докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Ю. В. Андропова «Шестьдесят лет СССР».

Если говорить о главном, определяющем успех, то надо назвать выдвинутую партией задачу интенсификации всей экономики страны. Проблема интенсификации — проблема многоплановая, сложная, но это единственный путь, по которому должно развиваться наше народное хозяйство. Мы не можем успешно двигаться вперед, не используя достижения научно-технического прогресса. Это самый важный фактор интенсификации. Мы не можем не развиваться интенсивно по причинам чисто социальным, политическим. Наш строй, строй развитого социалистического общества, своей целью и назначением имеет человека, его потребности, его интересы, а другого пути подъема экономики, удовлетворения материальных и культурных запросов людей, кроме пути интенсификации, нет [1].

Проблему интенсификации невозможно рассматривать лишь в общем виде. Надо искать и находить, а затем детально разрабатывать конкретные направления, двигаясь по которым можно добиться ускорения темпов работы, повышения производительности и качества труда, экономного расходования материальных средств, достичь наибольшего эффекта при наименьших затратах. Поиск конкретных направлений интенсификации экономики — эту цель преследуют авторы фильмов научно-популярного и публицистического жанров, вышедших на экраны за последние год-два. Позволю себе поделиться размышлениями по поводу работы кинематографистов над темами, которыми занят и сам.

---

[1] См. Афанасьев В. Г. Общество: системность, познание, управление. М., 1981, с. 240—241.

1. ИЩУ ЗРИТЕЛЯ

В кино хорошо ходить вдвоем. И если тот, кого вы пригласили, умеет не только смотреть, но и рассуждать, то эффект получается двойной — и от увиденного самим, и от впечатлений другого. Стоящий фильм становится еще лучше, слабый еще хуже, конечно, если мнения совпадают. Если же расходятся...

Действительно, каков же тогда эффект воздействия фильма? Вопрос этот становится особенно серьезным, если фильм документальный и речь в нем идет об экономике. Он ведь и задумывался авторами, и снимался для того, чтобы как можно сильнее или, если угодно, эффективнее воздействовать на сознание зрителя, побудить к размышлению, к действиям.

Случилось так, что несколько фильмов на экономические и производственные темы мне довелось смотреть одному.

...Лента кончалась. На экране еще мелькали последние кадры, а я уже начинал думать, кого из своих знакомых хотел бы сейчас увидеть рядом, спросить: ну, как? Что ты об этом думаешь? Вспоминал, кому и почему именно была бы интересна тема фильма. У журналиста обычно довольно широк круг знакомств, и мысленный выбор «созрителя» и собеседника довольно велик. Председатель колхоза, рабочий, директор машиностроительного завода, строитель нефтепровода, авиаконструктор, секретарь парткома, научный сотрудник. Соседи, наконец, многие из которых тоже работают на фабрике, на заводе.

Сколь ни велик выбор, а остановиться на ком-то трудно. Особенно если смотришь фильм «Рождение отрасли» студии «Беларусьфильм» (сценарий Ю. Лубоцкого, режиссер О. Морокова).

Тема такая: порошковая металлургия. Истоки зарождения, научные поиски и находки, эксперименты, элементы технологии. Внедрение в производство, экономические и производственные выгоды метода. И, наконец, парад агрегатов, отечественных и зарубежных. Ну, не парад, так выставка «Порошковая металлургия-81», проводившаяся в Минске. (Нетрудно догадаться, что идея фильма зародилась у его создателей именно на выставке.)

Для затравки зрительского интереса авторы начинают довольно затейливо: мультипликационные уродцы и вполне реальные симпатичные дети играют в песочке. Дети с помощью формочек делают из песка «куличики». Вот, стало быть, порошок, а вот что из него можно сделать. «Куличик» получается рассыпчатым. Но если вместо песка взять металлический порошок и испечь «куличик», то получится коническая шестеренка, которую не надо обрабатывать на станке, гнать металл в стружку. И на экране возникает — что бы вы думали? Правильно — гора стружки. Да какой! Толщиной в палец, вьющейся в кольца, в длиннющие спирали!

Я наконец решил, с кем мне особенно хотелось бы посмотреть этот фильм и порассуждать о нем: с фрезеровщиком Московского станкостроительного завода имени С. Орджоникидзе Владимиром Михайловичем Комаровым, Героем Социалистического Труда. Ибо именно он обрабатывает конические шестеренки разных размеров. Заготовки из стального и чугунного литья дают к концу смены такое количество мелкой, пылевидной стружки, что она умещается в небольшой совок. Привожу этот факт не для того, чтобы умалить значение порошковой металлургии, а чтобы представить себе и читателю этих заметок возможную реакцию профессионального металлиста на ложный прием профессиональных кинематографистов. (Для справки: стружка, введенная в систему доказательств преимуществ порошковой металлургии, могла быть получена лишь при черновой обработке, обдирке крупногабаритных деталей, валов например. Такие детали методом порошковой металлургии не изготавливаются и в обозримый период изготавливаться не будут: нет такой необходимости.)

Но не в стружке дело в конце концов. Что дальше происходит на экране? Дальше

все идет правильно: фильм напоминает о требованиях, выдвигаемых научно-технической революцией к металлургии, к методам обработки металлов, к экономии труда, материалов, энергии. О новом прогрессивном методе рассказывает один из руководителей первого в стране научно-производственного объединения порошковой металлургии.

На этих кадрах придется задержаться. НТР — явление слишком значительное, чтобы говорить о нем походя. Но все чаще и чаще разговор о научно-технической революции носит весьма беглый характер, где бы ни завязывался он — в газетной или журнальной статье, на телевизионном или киноэкране. Зайдет ли речь о новом зерноуборочном комбайне или о возможностях голографии, о сварке в вакууме или, как в нашем случае, о порошковой металлургии — обязательно помянется НТР. Вот, дескать, она где, революция-то! И снова, в который раз, читательская и зрительская аудитория остается в неведении об истинном смысле НТР, о необычайных масштабах изменений в жизни общества, вызываемых научно-технической революцией. И сколько бы мы ни рассказывали о технических новинках, о научных открытиях, сколько бы ни показывали чудес, сотворенных человеческим разумом — атрибуты останутся атрибутами, а революция — революцией, если не будет выявлена и представлена аудитории, пусть даже в небольшой статье или в короткометражном фильме, диалектика производительных сил и производственных отношений.

Как часто, показывая такую характерную черту НТР, как преображение науки и научно-исследовательской деятельности в самостоятельную отрасль народного хозяйства, мы спешим поставить точку. И за кадром, за пределами восприятия тех, для кого мы работаем, остается главное — влияние научно-технической революции на содержание человеческой деятельности.

Между тем НТР в нашей стране, опираясь на преимущества развитого социализма, коренным образом меняет не только технологию, но и реальные формы участия людей в производстве. Она вызывает не только перевороты в области сырьевой или, скажем, энергетической базы, но и радикальные изменения в организации производственной деятельности. Шаг за шагом она преобразует содержание труда миллионов людей, меняет веками установившуюся структуру профессий.

На мой взгляд, научно-пропагандистская работа, которую ведут печатные средства массовой информации, радио, телевидение и особенно кинематограф, должна, применительно к НТР, все более и более приобщаться к исследованию социальных аспектов научно-технической революции.

Именно с этой точки зрения и хотелось бы рассматривать фильм «Рождение отрасли».

Но... человеку не повезло в фильме. Авторы, увлекшись, пошли вслед научным поискам, вслед технологии, щедро тратя пленку на показ сложнейших агрегатов, назначение которых остается секретом. А человек? Не затерялся ли он среди машин и механизмов, рожденных им же в надежде облегчить труд, сделать его более эффективным, легким, безотходным, экологически чистым? Пожалуй, так и есть.

Можно возразить: у фильма локальная, строго определенная задача. Он рассказывает о рождении новой отрасли — порошковой металлургии. Вот и показано, как отрасль рождалась, как набирает силы. И перспективы показаны.

Все верно. Но ведь новая отрасль производства — это прежде всего отрасль деятельности человека. Новые способы производства, новая технология в значительной степени будут влиять не только на содержание труда, характер профессии множества людей, но и опосредованно на условия жизни, образование, образ мыслей, умонастроения, психологию. На отношение к труду. И зритель, знакомясь с экрана с новым научно-техническим достижением, допустим, с технологией штамповки изделий из пористого металла с помощью взрыва (как в фильме «Рождение отрасли»), хотел бы понять не только, так сказать, механику способа, но и

последствия его применения, выраженные как в производственно-экономических величинах, так и в величинах социальных.

И снова можно возразить и автору этих заметок, и зрителю, пожелавшим слишком многого от короткого фильма: связь между новой технологией и социальными последствиями ее внедрения проследить трудно. Верно, трудно. И все-таки «человеческий фактор» должен прослеживаться обязательно, о чем бы ни рассказывал фильм.

И еще несколько слов о фильме «Рождение отрасли». Авторы его, сказав о преимуществах порошковой металлургии, о некоторых результатах применения нового метода в производстве (так, применение порошковой металлургии на Минском тракторном заводе позволило сократить металлоемкость трактора «Беларусь», он «похудел» на 25 килограммов), убеждают зрителя, что прогрессивная технология будет внедряться повсеместно. Кадры, снятые на международной выставке «Порошковая металлургия-81», где широко представлено всевозможное оборудование, укрепляют в этом убеждении. Оказывается, уже есть станки и агрегаты, целые комплексы машин, с помощью которых можно не только изготовлять изделия высокой точности из металлического порошка, но и увеличивать прочность, износостойкость деталей, покрывая их поверхность металлокерамикой.

И вдруг: «Отрасль делает лишь первые шаги, на ее пути есть сложные проблемы...»

Какие? — недоумевает зритель. Технические? Так мы видели массу сложнейших машин, отечественных и зарубежных, их хватило на целую выставку и, наверное, не стыдно было выставлять. Мы ведь уже видели, как замечательно работает оборудование на заводе.

Может быть, не решены какие-то организационные вопросы, новая техника плохо внедряется? Тогда почему так происходит? Ведь выгода очевидна, и фильм убедил нас в этом.

Проблемы, конечно же, существуют. Но почему они «засекречены» от зрителя? Почему не названы реально существующие трудности и — одновременно — пути, которые намечаются для их преодоления? Ведь дело-то общее, и зритель — человек не посторонний...

2. СЕКРЕТ ЭФФЕКТА

Да, в кино, конечно, хорошо ходить вдвоем. Но если уж пошел один, то во время сеанса или после обязательно вспомнится человек, которого увиденное касается, что называется, впрямую.

Так было и после просмотра фильма Киевской студии научно-популярных фильмов «Днепропетровск — эффект системы» (автор сценария И. Сабельников, режиссер Э. Даргельц).

Фильм посвящен важнейшим проблемам советской экономики, всей нашей жизни — повышению эффективности общественного производства, улучшению качества продукции, экономии ресурсов. Важность и актуальность этих проблем вновь подчеркнута на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК КПСС.

Что означает, если вдуматься, борьба за эффективность, качество и экономию? Партия не раз указывала: борьба эта означает, прежде всего, что каждый человек, каждый трудовой коллектив должны ежедневно добиваться наивысшей производительности труда, строго соблюдать производственную дисциплину, улучшать качество своей работы, качество выпускаемой продукции.

Каждый руководитель и специалист обязан овладеть ленинским стилем в работе, наукой управления, утверждать современные методы планирования и организации производства, быть активным проводником научно-технического прогресса. Каждый коммунист, каждая партийная организация должны всячески поощрять и распространять действительно деловые и полезные почины, решительно устранять все то, что мешает новаторству.

Поиск резервов повышения производительности труда и улучшения качества работы преследует наряду с целями производствен-

но-экономическими и высокие социально-нравственные цели: мы станем качественно лучше жить — работать, отдыхать, учиться, питаться, одеваться, лечиться, развлекаться...

Но не будем же мы с той или иной степенью нетерпения ожидать: когда же повысится эффективность производства, возрастет качество работы и продукции и все это в конечном счете трансформируется в желаемое — качественно лучшую жизнь?

Мы должны настойчиво искать все новые и новые резервы для скорейшего достижения поставленных партией задач. Искать в самих себе, в окружающих, в сфере человеческих отношений, во множестве реально существующих обстоятельств и факторов.

Такой поиск идет и в Днепропетровске, где при активном участии партийных органов разработана и действует многоцелевая комплексная система управления качеством продукции и эффективным использованием ресурсов.

Авторы фильма поставили перед собой задачу рассказать широкому зрителю, что такое КС УКП и ЭИР — так сокращенно обозначается система управления, — как она «устроена», как действует, какие выгоды и преимущества несет ее применение.

Что же получилось у киевских кинематографистов?

Одно из предприятий, где внедрена новая система управления, — производственное объединение «Днепрошина». Для такого сложного производства, как шинное, улучшение управления качеством продукции, повышение эффективности использования ресурсов — дело исключительно важное и нужное. Говорю об этом не голословно, не раз бывал на шинных заводах. Вспоминаются недавняя поездка на Ярославский шинный завод, беседы со сборщиком шин Владимиром Ивановичем Шмелевым, Героем Социалистического Труда. Там система управления, подобная днепропетровской системе КС УКП и ЭИР, только начинает внедряться. В. И. Шмелев читал об опыте своих украинских коллег и очень заинтересован в его применении у себя на заводе. Думаю, что его рассказ будет интересен не только авторам фильма: он позволяет, мне кажется, лучше представить то, чего ждет высококвалифицированный, любящий свое дело и свой завод рабочий от улучшения системы управления производством.

Воспользуюсь своими записями в блокнотах.

«Днепропетровские шинники, внедряя многоцелевую комплексную систему УКП и ЭИР, призвали всех производственников перейти в повседневных трудовых отношениях от взаимных претензий к взаимной помощи с тем, чтобы обеспечить слаженную, согласованную работу различных подразделений и служб, всего технологического потока. Они обязались не допускать простоев товарищей на смежных участках, содействовать бесперебойному ритму всего производства. Это очень важные вопросы для любого предприятия и для нашего, может быть, особенно. Но что зачастую мешает? Плохая организация труда, а из-за этого — усталость, раздражительность, ругань.

У нас часто бывает так. С первых минут смены сборка набрала темп, конвейер пошел без остановок. Ну, думаешь, сегодня и количество и качество будет! Душа радуется. Проходит час, полтора — стоп! Нет протекторов, подвел смежник — третий цех. Туда бегут начальник нашего цеха, мастер, дирекция.

Начинают разбираться, в чем там дело. Оказывается, пошла партия некачественной резины, пока думали, как исправлять, оборудование стояло. Нашли решение, а четверо рабочих отлучились в тот момент на перекур, потом на «раскачку» ушло минут десять... Все это обернулось для нашего седьмого цеха почти часовым простоем. Как ни обидно это говорить, а факт остается фактом: время нагоняется за счет явного ущерба качеству.

... Нагнали упущенное время, вошли в нормальный ритм. Вдруг опять — стоп! В конце конвейерной линии — гора покрышек, класть больше некуда. Крик, шум — что такое? Теперь другой смежник, восьмой цех, зава-

лил дело: не успевают забирать нашу продукцию для вулканизации. Простояли полчаса, и снова вдогонку за временем... А во второй половине дня случится остановка из-за того, что корд не подали... Вот тебе и количество, вот тебе и качество! А устаешь как от этой карусели...

Система, внедренная днепропетровцами, — продолжал Владимир Иванович Шмелев, — предусматривает и еще одно очень важное для рабочего человека обстоятельство: уверенность в том, что изделие или заготовка, поступившие к нему из другого цеха, участка или от работающего рядом на предыдущей операции товарища, строго отвечают всем технологическим нормам. Если это так, — значит, не надо перемеривать, «перекраивать», не надо ловчить, устраняя на ходу результат халтуры, небрежности или неумения соседей, связанных с тобой одной технологической цепочкой. Гарантия качественного труда товарищей создает отличное настроение, сам того не замечая, работаешь производительнее, а устаешь меньше. И невольно вступаешь — без всяких предварительных договоров и условий! — в соревнование с тем мастером, от кого к тебе поступило изделие или деталь. Он сделал свою операцию красиво и точно — и ты стараешься сделать свою так, чтобы превзойти его в мастерстве, чтобы и на твою работу порадовался тот, к кому пойдет деталь дальше... Это, как принято говорить, человеческий фактор сквозной гарантии качества. Но ведь он требует, этот фактор, и разумной организации труда, условий. Что мы, рабочие, вкладываем в понятие высокопроизводительного труда? Это прежде всего избавление от лишних, не предусмотренных технологической картой на твою операцию действий — всех этих «перекраиваний», устранения недоделок и дефектов, которые допустил какой-то растяпа. Избавление от лишних хлопот, которые нервы выматывают.

Может быть, кто-то считает: стоит конвейер — и сборщик отдыхает! Неправда!

Сборщик устает не от того, что он много работает, а от того, что он плохо работает, что его труд организован неудовлетворительно. Можно работать, говорил организатор Центрального института труда А. Гастев, из восьми часов лишь четыре и уставать; можно работать все восемь часов и чувствовать себя прекрасно.

Усталость, которая появляется не только из-за «чистого» физического утомления, а связана и с плохой, непродуманной организацией производства, отрицательно сказывается на качестве работы не только отдельного производственника, но и целого коллектива. В условиях, когда борьба за эффективность и качество работы стала общенародной, любая причина, могущая привести к снижению этих показателей, требует немедленного устранения».

... Сейчас, когда я изложил содержание беседы с В. И. Шмелевым, мне стало казаться, что получилась «заявка» на уже снятый фильм...

Автор «заявки» хотел бы увидеть на экране знакомую в общих чертах по другим источникам систему управления, которая, по его мнению, помогает устранить накладки, мешающие продуктивно, качественно, экономно и спокойно (замечу в скобках: самый эффективный труд — отнюдь не «напряженный», как принято считать, а именно спокойный, ритм которого соответствует биологическим ритмам человека) работать ему самому и товарищам по цеху и заводу. Он ждет не инструктажа, а примера, над которым можно поразмышлять, прикинуть, поможет ли он делу, не навредит ли. Последний поворот мысли, мне кажется, особенно важен. Но часто ли такой «поворот» возникает у создателей того или иного фильма, рассказывающего о новшестве, особенно в сфере организации труда, управления им? Ведь далеко не каждое новшество универсально, годится всем. Сколько раз приходилось с горечью убеждаться, что некое начинание, способ, метод, стиль, очевидно полезные на месте рождения, не приживались, гибли, не успев, слава богу, сильно навредить, когда их опрометчиво, бездумно переносили в иную ситуацию.

Рассуждая таким образом, я ни в коей мере не хочу навести тень на многоцелевую комплексную систему управления качеством продукции и эффективного использования ресурсов, разработанную и успешно реализуемую на предприятиях Днепропетровска. Система эта вобрала в себя многолетний опыт коллективов предприятий Москвы, Ленинграда, Саратова, Горького, Ростова-на-Дону; опыт предприятий Львова, где была в начале семидесятых годов разработана и внедрена комплексная система управления качеством продукции — КС УКП, рассмотренная и одобренная Центральным Комитетом партии. Днепропетровцы творчески развили существовавшие традиции, внесли в них множество новшеств, обогатили практикой собственных предприятий. Но, позволю себе заметить, днепропетровцы, мне кажется, изучали опыт других более детально и дотошно, чем авторы рассматриваемого фильма изучали опыт днепропетровцев...

Впрочем, возможно, я и не прав. Ведь фильм называется «Днепропетровск — эффект системы». То есть о системе уже все и все знают, возможно, что и фильм, раскрывающий саму систему, есть, и даже не один. Но зритель все же сомневается: достаточно ли эффективна система? Вот его и убеждают: да, конечно. Результаты замечательные. И главный — многоцелевая комплексная система УКП и ЭИР помогает днепропетровцам выполнять задачу, поставленную XXVI съездом КПСС: «Настойчиво повышать эффективность общественного производства на основе его всесторонней интенсификации, улучшать качество продукции и услуг во всех отраслях» [2].

Из числа основных факторов интенсификации (научно-технический прогресс, управление, повышение квалификации) велико значение управления, которое призвано «...интегрировать факторы интенсивного развития, соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйствования. Управление призвано обеспечить эффективное функционирование и развитие производства, науки, образования, а главное, так организовать коммуникации между ними, чтобы новейшие научные достижения своевременно воплощались в технике и технологии, а эти последние столь же эффективно и своевременно насыщали производственные фонды. Управление призвано также воплотить научно-технические достижения в знания, опыт и навыки работников производства, объединить их и органично вплести в их деятельность всемерное использование новейшей техники в целом для достижения наибольшего эффекта с наименьшими затратами и в самые короткие сроки» [3].

Многоцелевая система управления УКП и ЭИР, которая осуществляется на предприятиях (причем, заметим, не только на предприятиях промышленности, но и сельского хозяйства) ориентирована на конечный результат, на конечный продукт труда. В этом ее преимущество и ее ценность. В этом ее современность.

И именно здесь можно увидеть и показать зрителю эффект системы. Но показать, не раскрыв подробно, в деталях способы достижения эффекта, сколь бы высоким он ни был — достаточно ли этого?

Справедливости ради отметим, что авторы фильма, судя по всему (и вопреки названию фильма), отнюдь не локализовали свое внимание на эффекте рассматриваемой ими системы. Они стремились представить зрителю и механизм, устройство самой системы, схему ее построения. И это тот самый случай, когда, думается, и надо идти от схемы, не боясь упреков в излишне утилитарном и «схематическом» подходе к теме. Такой подход для авторов научно-популярного фильма, анализирующих чрезвычайно важный для экономики всей страны фактор интенсификации общественного производства — прогрессивную систему управления, — мог бы быть основным и сделать фильм полезным в зна-

---

[2] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 141.

[3] Афанасьев В. Г. Общество: системность, познание, управление, с. 241—242.

чительно большей степени, чем достигнуто. Хотя опять-таки справедливости ради заметим, что с точки зрения пользы авторам удалось достичь многого.

Фильм дает понять практически любому зрителю, что в Днепропетровске, на его предприятиях, сложились производственные отношения, в значительной степени соответствующие принципам эпохи развитого социализма, современного промышленного и сельскохозяйственного производства, отвечающие требованиям партии на нынешнем этапе. Фильм показывает результаты этих отношений, убеждает, как велики они и значительны.

Но выполнили ли авторы фильма заявку тех, кто работает на предприятиях, где производственные отношения еще не достигли уровня, освоенного днепропетровцами? Думается, заявка таких зрителей удовлетворена не полностью.

Наиболее существенный и заметный недостаток фильма — скороговорка. Не в тексте, нет. Во всем. Стандартизация, ритмичность, автоматизация, служба хорошего настроения, АСУП (автоматизированная система управления производством), хозяйственно-договорные отношения, хозрасчетные комплексно-сквозные бригады — все это каждое само по себе способно стать самостоятельной темой, проходит перед зрителем яркой и порою впечатляющей лентой — проходит и уходит, оставляя чувство досады, что ничего толком так и не смог разглядеть. А ведь было что разглядывать-то! Было!

«Здорово у днепропетровцев все придумано и сделано. Но вот как сделано? Нельзя ли еще разок посмотреть? Можно? Вот свеклоуборочный комбайн, вот электровоз. Слышишь: «Судьбу машины решают все — от конструктора до сборщика». А как решают-то? У нас тоже — судьбу шины решают все, да толку мало. А у нас — судьбу динамомашины. А у нас.. Погодите, бригадный метод показывают. КЭУ, КТУ — в бригаде определяют коэффициенты экономического участия, трудового участия, от этого оплата зависит. Чем один коэффициент отличается от другого, как выглядят эти показатели? Эх, не рассказали. Может, у нас бы внедрить, но что внедрять-то?»

Возможна, конечно, и иная реакция на увиденное. Есть всезнайки, которых ничем не удивишь, есть равнодушные — их ничем не взволнуешь. Есть и просто достаточно компетентные люди, которым хорошо известны принципы, детали и особенности днепропетровской системы УКП и ЭИР, и фильм для них лишь иллюстрация к собственной компетенции.

Не уверен, уместно ли в этих заметках упомянуть о той огромной и поистине кропотливой работе, которую проделали днепропетровцы, отлаживая свою систему. Партийные комитеты предприятий, творческие бригады, куда входили рабочие, инженеры, социологи, хорошо понимали, что проявления инициативы передовиков и новаторов производства, которые следует поддерживать и распространять, очень многообразны и нередко настолько сложны, что разобраться в них бывает не так-то просто. Но если даже тот или иной опыт кажется порой вполне очевидным и доступным, исследование его в любом случае должно быть достаточно полным, обстоятельным, позволяющим оценить каждую операцию или комплекс операций с точки зрения последовательного, рационального их выполнения, затраченного на них времени.

Изучение и обобщение опыта передовиков, как и любое серьезное исследование, должны базироваться на строго научной основе. Лучшие методы труда, материально-техническая подготовка производства, состояние оборудования, инструмента, приспособлений и технической документации, распределение функций в бригаде, на участке, последовательность и способы выполнения производственных процессов и их элементов, соблюдение технологических режимов, использование рабочего времени, а также условия труда и психофизиологические факторы исследовались с помощью фотохронометражных наблюдений, самофотографий, анализа и сравнений. Для изучения и пропаганды передового опыта в

условиях массового производства широко применялась киносъемка. Полученные таким образом материалы творческие бригады тщательно систематизировали, заводили сводные карты с данными о выполнении приемов каждым рабочим, труд которого анализировался. Затем отбирались прогрессивные варианты, собирались в систему.

...Не уверен, уместно ли напомнить о том, что предшествовало появлению в тексте фильма фразы «Судьбу машины решают все — от конструктора до сборщика». Но, может быть, все-таки уместно? Ведь именно в той, предшествующей работе и заложен секрет эффекта. А в фильме секрет остался в сейфе, хотя ключи у авторов были...

3. ЭФФЕКТ СЕКРЕТА

В редакцию газеты пришло письмо от молодого парня, пришедшего на завод после десятилетки. Он жалуется на обиду.

Дело было в утреннюю смену. Начинали работать при искусственном освещении, потом стало светло, но электричество выключить забыли. Автор письма подошел к мастеру — обратите, мол, внимание. В ответ получил грубый окрик: ты что, тут самый умный? Нечего всем указывать, у тебя есть своя работа — вот иди и занимайся ею. Молодой рабочий обиделся, что-то сказал в ответ, у мастера тоже нашлись союзники, возникла перепалка. А мощные светильники продолжали гореть средь бела дня.

Этот эпизод — ничтожно малая величина в общих масштабах хозяйственной деятельности, точно так же, как естественная потребность нормального человека устранить нелепость, если уж с ней столкнулся, — это лишь самое элементарное проявление той инициативы, социалистической предприимчивости, которым придает сейчас партия решающее значение. Но в них отражены характерные для сегодняшнего дня особенности поведения многих людей. Все видели, что лампы горят зря, и никто рукой не пошевелил, хотя дома-то наверняка сразу схватились бы!

Иной раз и в прессе, и в кино, и на телеэкране борьба за экономию и бережливость выглядит как противоборство людей, обладающих высокими нравственными качествами, развитым чувством хозяина, с теми, кому на все наплевать.

Между тем борьба за экономию приняла новые, совсем иные формы, наполнилась иным содержанием. Не умаляя роли нравственного начала, следует отметить, что режим экономии развивается на государственном уровне, и лозунг, выдвинутый партией: «Экономика должна быть экономной», подкрепляется государственными мерами.

...Вводятся лимиты на материальные и трудовые затраты, определяются задания по вторичному использованию топливно-энергетических ресурсов, лома. Вводятся специальные вознаграждения за экономию материальных затрат. С 1983 года часть этой экономии прямо будет зачисляться в фонды стимулирования. Создаются премиальные системы для рабочих, руководителей и ИТР, поощряющие бережливость. Вместе с тем появляются целевые санкции. Так, в случае перерасхода лимита материальных ресурсов вводятся повышенные цены. Производителям и потребителям металла запрещается заменять экономичные виды проката и труб на менее эффективные без разрешения сбытовых организаций Госснаба СССР. Выполнение номенклатуры возводится в ранг автономного оценочного критерия, не зависящего от затрат, что наполняет новым смыслом формулу «договор дороже денег»[4]. Вводится понятие приоритетного потребителя: это пусковые стройки, северные районы, сельское хозяйство.

Все эти меры, разумеется, очень важны, необходимы. Но, говоря об их проведении в жизнь, надо иметь в виду, что вынужденное усиление регламентации, как экономической, так и административной, не должно служить оправданием для безынициативности, безответственности, порождать мнение, что от предприятий якобы ничего не зависит, что они никогда ни в чем не виноваты и поэтому, мол, следует прощать неудачи, перерасход средств и материалов.

[4] См.: «Журналист», 1982, № 9.

Столь длинное и, возможно, скучное предисловие потребовалось для того, чтобы читатель представил себе критерии, с помощью которых следовало бы, на мой взгляд, подходить к оценке фильмов, где речь идет о различных сторонах борьбы за экономию и бережливость.

В фильме «Арифметика для взрослых» студии «Киевнаучфильм» (сценарист Л. Козыренко, режиссер И. Стависский) авторы приводят два примера, которые поражают зрителя не новизной, а привычностью. Но авторы фильма заставляют посмотреть по-новому на это привычное, и такой прием, мне кажется, достигает цели.

На экране — таксопарк. Перерасход горючего происходит здесь, как и в тысячах других автохозяйств, за счет неисправностей техники. Плохо отрегулированный карбюратор увеличивает расход бензина на 10—12 процентов, нагар на свечах зажигания — на 5—8, снижение давления в шинах — на 8—10 процентов.

Подсчитайте, говорят авторы. И соотнесите с выгодой, которую приносит диагностический пост.

Трудно подсчитать? Мы вам поможем. Каждый диагностический пост позволяет сохранить 100 тысяч тонн горючего в год.

Второй пример, тоже всем знакомый.

Автобусный парк. Зима. Мороз. 260 мощных «Икарусов», стоящих под открытым небом, «греются». Дежурные механики «гоняют» двигатели — иначе утром горожанам не удастся добраться до работы.

Можно, конечно, внедрить приспособления для пуска замерзших двигателей. А можно построить крытый парк. Он окупится за семь лет. Но сколько горючего сожжется за эти годы, сколько моторесурсов двигателей потратится впустую!

Подсчитайте, взрослые!

К «Арифметике...» близок по подходу, хотя и посвящен другой теме, фильм той же Киевской студии «Эффект мелочей» (сценарий А. Рожена, режиссер В. Скворцов).

Смысл фильма гораздо масштабнее, значительнее «натуры», на которой он снимался. Рассматривая, казалось бы, частный, «мелкий» пример экономии, авторы утверждают и разъясняют крупную, государственную позицию: внедрение безотходной технологии, экономия сырья и материалов, замена дорогостоящих продуктов более дешевыми и доступными становятся мощными факторами увеличения масштабов производства. Экономия сырья и материалов, во-первых, равносильна расширению сырьевой базы при сохранении прежнего уровня капиталовложений в добывающую промышленность, в нефтедобычу, например; во-вторых, способствует экономии живого труда, так как при уменьшении общего количества потребляемых материальных ресурсов соответственно уменьшается и потребность в рабочей силе, необходимой для их переработки.

Так на каких же примерах утверждают крупную государственную позицию авторы фильма?

Использование отходов в производстве яблочного сока. «Выжимки» — миллионы тонн, если считать в масштабах страны, — выбрасывались, сгнивали. Ученые Украины предложили сушить «выжимки», изготовлять из них фруктовый порошок. В нем содержатся глюкоза, фруктоза, витамины, он успешно используется в кондитерском производстве.

«Выжимка» — ерунда, казалось бы, в общем-то, а доход — миллионный.

Мясокомбинат. Каждая туша, отправляемая отсюда, маркируется, на нее ставится лиловая чернильная печать. При разделке — в столовой, в магазине — клеймо срезается, выбрасывается. Ежегодно — только из числа продукции одного мясокомбината вес обрезков достигает 10—12 тысяч тонн. Пропадают результаты труда нескольких животноводческих комплексов. Из-за чего? Опять же из-за ерунды, в общем-то. Стали вместо чернил применять натуральный продукт — обработанный особым способом свекольный сок. Клеймо можно не срезать.

Еще пример. Пряности — продукт заморский, дорогой, дефицитный. А если поискать у себя, может быть, даже под ногами? Поискали. Оказалось, что во многих сортах трав есть компоненты, не только заменяющие некоторые виды пряностей, но и превосходящие их по вкусовым и другим полезным качествам.

Подумали, нашли, внедрили. Получили многомиллионный эффект. От чего? От мелочей, казалось бы.

...Фильмы «Арифметика для взрослых» и «Эффект мелочей» тоже хорошо смотреть со зрителем. И, пожалуй, не стоит раздумывать, с кем особенно интересно будет обсуждать их. Они обращены ко всем, задевают каждого.

4. РЕШИТЕСЬ, ПОСМЕЙТЕ!

Призыв этот — «Решитесь, посмейте!» — может быть обращен скорее всего к тем, кого надо подтолкнуть на смелое решение, отважный поступок, рискованный эксперимент. Ведь если дело стоящее и к тому же очевидно выгодное — зачем тогда подталкивать, настаивать столь категорично?

Оказывается, есть веские причины для подталкивания, даже если речь идет о передовом опыте организации труда и управления им. Об опыте ВАЗа, например, — Волжского автомобильного завода имени В. И. Ленина. И не случайно авторы фильма «Преодоление инерции» (сценарист В. Шустиков, режиссер В. Виноградов, «Центрнаучфильм») сделали девизом своей работы именно этот призыв: «Решитесь, посмейте, прислушайтесь к сердцу и с трусостью сладьте!» Довольно дерзкая поэтическая строка, а к месту пришлась...

Казалось бы, все ясно и понятно. Опыт передовых коллективов по своему социально-экономическому содержанию — это бесценный капитал. В. И. Ленин указывал, что мы можем и должны достигнуть того, чтобы сила примера стала образцом устройства труда в новой России. Изучение того, что «на деле делается», что «на деле достигается», обобщение и применение передового опыта он выдвигал на первый план хозяйственного строительства.

Партия, следуя ленинским заветам, сосредоточивает сейчас внимание на необходимости организовать изучение и повсеместное распространение опыта победителей Всесоюзного соревнования, ценных починов и инициатив, направленных на более полное использование интенсивных факторов экономического роста, имеющихся резервов.

Но возможность практического внедрения передового опыта создается и проявляется не автоматически, не стихийно, а благодаря повседневной, целенаправленной работе партийных и хозяйственных организаций. Речь идет о том, чтобы превратить лучшие заводы и стройки в опытные базы отраслей, постоянно действующие всесоюзные школы мастерства. Эту задачу, как мне кажется, и ставили перед собой авторы фильма «Преодоление инерции».

Как решается в фильме эта задача?

Но вначале несколько слов о необычности ее условий, о некоторой непривычности для восприятия самого опыта ВАЗа.

Мне не раз приходилось бывать на заводе, разговаривать с руководителями производства, рабочими, мастерами. Увиденное заставляло задавать вопросы, которые и в голову не пришли бы на другом предприятии. Да и ответов таких, пожалуй, нигде не услышишь.

— Почему ваш завод выпускает продукцию только отличного качества?

— Потому что мы не выпускаем плохой.

— Что же, на ВАЗе нет бракоделов?

— Нет у нас бракоделов. И главное — быть не может.

— Не предусмотрено, так сказать...

— Вот именно: не предусмотрено.

— Почему у вас нельзя сделать деталь или операцию ни «хуже» ни «лучше»?

— Смысла нет. Да и не позволяют организация труда, технологическая дисциплина, товарищи.

Ходишь по цехам, и хочется задавать все новые вопросы — даже если ты уже бывал здесь не раз.

Никто не перевыполняет норму, тем более в два-три раза. Станочник должен делать столько деталей, сколько нужно. Даже места возле станка для лишних деталей не предусмотрено. Никто, «не считаясь со временем», как часто пишут, не остается на вторую смену. И не приходит на завод с петухами, чтобы «подготовить рабочее место», рационально разложить инструмент — все уже подготовлено, разложено.

Некоторые призывы, характерные для других предприятий, например, призыв «Рабочее

время — работе», вызвали бы на ВАЗе недоумение: а чему же еще отдавать рабочее время? Да это и просто невозможно здесь — отдавать рабочее время еще чему-то. Такова сама организация труда.

Авторы фильма сосредоточились на двух главных вопросах о возможностях практического претворения в жизнь опыта передового предприятия — на раскрытии существа опыта и на убеждении зрителя в преимуществах ВАЗовской системы, если зритель «решится» и «посмеет» применить ее у себя на предприятии. (Замечу в скобках: понятно, что не каждому зрителю дано право решать — внедрять или не внедрять. Но каждый вправе выработать свое отношение к увиденному, каждый вправе настаивать на внедрении опыта, если он убежден, что опыт ценный. Так что фильм — не только для тех, кто решает. И в этом его ценность, его демократичность.)

Существо ВАЗовского опыта состоит, пожалуй, в том, чтобы каждый, имея для этого необходимые права и неся в их пределах всю полноту ответственности, занимался своим делом. Это элементарное житейское правило является в то же время основой основ науки и практики управления.

Все элементарно, все просто, и авторы фильма подчеркивают это. Но в простоте — непривычной и потому кажущейся опасной — и рождается драматургия фильма. Сталкиваются мнения, возникают и рушатся психологические барьеры, рождаются доводы за и против. И каждый новый эпизод фильма втягивает в борьбу зрителя, побуждает его то вступиться за новое, то укрываться от него крепким щитом привычного, традиционного.

Участниками столкновения в фильме стали те, кого система, введенная на ВАЗе, более всего касается — начальники цехов предприятий других, далеких от автомобилестроения отраслей, и сам факт этот подливает масло в огонь полемики.

На ВАЗе коренным образом изменено содержание работы начальника цеха. На одном из семинаров, проведенном в Тольятти Центральным Комитетом партии, об изменениях этих говорилось так:

«В подчинении у начальника цеха — только рабочие и мастера. Все службы обслуживания производственных цехов централизованы. Созданы специальные цехи по ремонту, обслуживанию оборудования и оснастки, транспортно-складских операций, по уборке производственных и бытовых помещений, а в необходимых случаях (в металлургическом и прессовом производствах) созданы цехи по изготовлению технологической оснастки. Централизованы и другие службы: контроля качества продукции, материалов и изделий, поступающих от заводов-смежников, организации труда и заработной платы, технологическая, оперативно-календарного планирования, обеспечения и контроля хода производства, технико-экономического планирования, бухгалтерского учета и контроля».

Начальник цеха не должен больше думать о снабжении, ремонте, учете, даже о технологии. То есть он не должен заниматься тем, на что раньше у него уходили основные силы и время. Остается одно: работа с людьми, обеспечение 100 процентов плана. Это-то и страшно ему (а другим, на других заводах — еще страшнее) на первых порах: как дать план, не имея своей цеховой «команды» специалистов? Отпустишь из цеха ремонтников, бухгалтеров, снабженцев, технологов — с кем останешься? И кто знает эти новые общезаводские централизованные службы: вдруг не отремонтируют вовремя, не так сосчитают, не то привезут, и вообще... не свои ведь будут.

Можно говорить о закономерности: в первый период — психологический барьер, уход некоторой части работников, затем — период стабилизации. И, наконец, полное принятие ВАЗовской системы, невозможность возврата к старому. Попробуйте вернуть начальникам цехов всю их «рать» — не возьмут.

«Не возьмут» — это победа ВАЗовского метода управления производством. На практике же внедрение метода тормозит прямо противоположная позиция: «не отдать». И авторы фильма, понимая прочность этой позиции, стараются пробить в ней бреши, призывая на помощь тех, кто в своей отрасли — в металлургии, в кожевенной или швейной промышленно-

сти — пошел путем ВАЗа, кто «решился и осмелился». Думается, что авторы фильма избрали удачный прием, пропагандируя не только тот опыт ВАЗа, который действует на заводе и его филиалах, но и тот, который трансплантирован на предприятия других отраслей и теперь органично вжился в инородную, казалось бы, производственную среду. Прием этот позволяет утверждать универсальность ВАЗовского опыта для хорошо организованных предприятий, и вместе с тем предостерегает: если завод или фабрика грешат срывом плановых заданий, низким качеством труда, плохой трудовой и технологической дисциплиной — опыт не привьется, более того — будет надолго скомпрометирован.

Фильм «Преодоление инерции» очень точен по названию, на редкость метко и полно отразившему смысл и содержание не только сценария, по которому он поставлен, но и самого ВАЗовского метода и проблем, которые предстоит решить, внедряя метод.

Фильм актуален по своей направленности: он призывает к решительным действиям в борьбе с отживающим стилем хозяйственной деятельности.

Анализируя причины неудовлетворительных темпов роста производительности труда, Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов подчеркнул в речи на ноябрьском (1982 г.) Пленуме ЦК партии:

«Видимо, все еще действуют сила инерции, привычка к старому...

Необходимо создать такие условия — экономические и огранизационные, — которые стимулировали бы качественный, производительный труд, инициативу и предприимчивость» [5].

Думаю, не стоит доказывать, что работа кинематографистов студии «Центрнаучфильм» именно об этом. Дважды показанный по Центральному телевидению, фильм вызвал большой общественный интерес.

Сам факт появления такого фильма, как «Преодоление инерции», такой режиссерской работы, как работа Вадима Виноградова, заставляет, мне кажется, всех, кому близка экономическая тема — в прессе или в кинематографе, — серьезно задуматься. О чем? О том, как важно заниматься внедрением тех или иных достижений не от случая к случаю, а на основе четкой, наиболее рациональной системы, со стратегическим прицелом. Нужно просвещать каждую крупицу опыта экономическим «рентгеном», чтобы определять, что́ из прогрессивных приемов труда, хозяйственной организации, образцов лучшей технологии и культуры производства может стать универсальным примером, окажется наиболее результативным в данных конкретных условиях.

На этом можно было бы и закончить статью, но прием — «ищу зрителя», — взятый в начале, нельзя бросать в конце.

Так с кем же лучше всего было бы посмотреть фильм «Преодоление инерции»? Пожалуй, с режиссером. Порасспросить, как работалось, почему сделано так, а не этак, поспорить — есть о чем. И, конечно, поздравить с успехом, пожелать новых творческих удач.

---

[5] «Коммунист», 1982, № 17, с. 15.

Кинорецензия: проблемы и задачи

Состояние, актуальные проблемы и перспективы развития советской кинокритики не случайно привлекают сегодня особо пристальное внимание кинематографической общественности. О первоочередных задачах нашей критики, в частности, шла речь в передовой статье январского номера «Искусства кино» за этот год. Статьями кинокритика Ел. Бауман и режиссера И. Таланкина мы начинаем обсуждение одного из важнейших жанров «движущейся эстетики» — кинорецензии.

Жанр этот имеет долгую, богатую и отмеченную многими славными именами историю, накопил громадный опыт (к сожалению, мало изученный), обладает плодотворными традициями, которые сегодня необходимо более целеустремленно актуализировать и более активно развивать и обогащать. Однако положение дел в этой области кинокритики не может нас удовлетворить: здесь еще многое предстоит сделать.

В обсуждении проблем современной кинорецензии мы приглашаем принять участие не только критиков, теоретиков, историков кино, редакторов киностудий, работников проката, кинематографистов-практиков, но и журналистов, социологов, эстетиков.

И, конечно, зрителей: ведь и их, а не только создателей фильмов, всегда хочет видеть рецензент в числе своих заинтересованных и взыскательных читателей.

Елена Бауман

О пользе пристрастий

Текущая критика имеет дело с потоком, где все — в движении, в развитии, где порой хватает и суеты. Оперативный разведчик этого процесса — рецензия, ее назначение — действовать на «переднем крае». Рецензия первой оценивает достижения или просчеты кинопроизведений, первой фиксирует, что в них состоялось или не состоялось. Это важно. Еще важнее то, что она первой призвана осмыслить, насколько полно удовлетворяют эти произведения общественный запрос к искусству.

Верность жизненной правде. Борьба за высокие коммунистические идеалы, утверждение достойных советского человека жизненных целей. Умение идти в ногу с временем, прозорливо замечать и поддерживать новое, передовое в художественном творчестве. Нетерпимость к мировоззренческой путанице, к аполитичности, к потребительской психологии. Способность вести наступательную полемику в противоборстве с нашими идеологическими противниками. Все это составляет важнейшие и насущнейшие задачи критики. На эти задачи неизменно указывала партия. На них еще раз сосредоточило внимание недавнее постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства».

В своем содержании любая рецензия подразумевает отзыв о произведении, его оценку, его разбор — подробный или краткий. Казалось бы, контуры жанра достаточно определенны. Между тем нетрудно заметить, что это жанр не застывший, но развивающийся. При всех несовершенствах и огрехах, какие можно обнаружить в общей массе публикуемых ныне рецензий, все же очевидна тенденция ухода от прикладной роли «отзыва» к самостоятельному размышлению о конкретном произведении, соотнесению его с живым опытом действительности.

Ушло в прошлое то время, когда рецензия публиковалась непременно тут же после

премьеры фильма — в газете прямо на другой день, в журнале — в ближайшем номере. Пусть короткий, беглый, написанный иногда за ночь, в спешке, но отзыв появлялся сразу. Опоздать было стыдно — так подсказывала этика профессии. В этом была и романтика профессии — недаром воспоминания о тех временах вызывают сейчас ностальгический вздох.

Если о новом фильме начинала говорить «вся Москва» или «весь Ленинград», если его авторы «просыпались наутро знаменитыми», то ведь не только несколько сот или даже тысяч зрителей, успевших в первые дни проката увидеть картину, формировали общественное мнение, — это делала и пресса, многократно расширявшая резонанс успеха, утверждавшая факт зрительского признания того или иного произведения. (Тем же путем, естественно, фиксировалась и неудача.)

Вспоминая свою работу кинорецензента в газете «Ленинградская правда» во второй половине 20-х годов, М. Блейман писал: «Не хватало времени. Не хватало его, чтобы подумать, сопоставить фильмы с другими, не хватало его, чтобы поработать над стилем рецензии... Поэтому рецензии были, по существу, импровизациями. Мы успевали как максимум — зафиксировать впечатления и сформулировать оценки. Было не до анализа фильма...»

Казалось бы, признание это ставит под сомнение ценность результатов, полученных при такой системе. Но ведь оно сделано в книге, изданной почти полвека спустя и названной «О кино — свидетельские показания». На ее страницах рядом с серьезными проблемными статьями нашлось место и для двух десятков этих летучих откликов, выбранных из тех двухсот(!), что были написаны тогда для «Ленинградской правды» начинающим рецензентом за неполные три года и сегодня превратились в ценнейшие «свидетельские показания».

Сейчас бич чрезвычайной спешки не угрожает кинокритикам. У нас есть разнообразные способы увидеть фильм до его выхода на массовый экран, принять участие в его обсуждении или даже прочесть, что о нем уже написано, — рецензии не появляются, как встарь, «одномоментно» в разных печатных органах. Есть время и продумать концепцию статьи, и поработать над стилем. Словом, ничто не препятствует рецензии быть и оперативной, и аналитичной, о чем мечтали когда-то те, кто шел путями первопроходцев, кто закладывал основы нашей нынешней деятельности.

Но, думается, ошибкой было бы требовать от рецензии простого совершенствования в уже сложившихся формах (хотя и задача совершенствования сама по себе не снята). Главный стимул к развитию этого рода журналистики (и одновременно киноведения) лежит не только в причинах внутренних, он во многом диктуется факторами общего порядка — от повышения значения кино в духовной жизни общества, от его взаимодействия с другими искусствами и средствами массовой коммуникации до особенностей нынешней организации кинопроката. И если мы хотим понять, что происходит сегодня с кинорецензией, как выполняет она свои задачи, в чем отстает, где нуждается в улучшении, то нет смысла рассматривать ее как некую отдельную данность. Ответ на заданные вопросы будет в этом случае наверняка неполным и односторонним.

Никто не оспаривает утверждения, что фильм представляет собой звено кинопроцесса в целом, а шире — конкретный факт эстетического, культурного, социального процесса, которым он рожден и в формировании которого в свою очередь участвует. Но ведь и рецензия — явление того же порядка.

Ежегодно на экраны страны выходит около 150 картин отечественного производства (и почти столько же зарубежных лент). Ни одна газета, ни один журнал не располагает площадью, чтобы дать рецензию на каждую из них. Разумеется, многие фильмы будут замечены в обзорных или проблемных статьях, разговор о них пойдет в интервью, взятых у их авторов, в творческих портретах кинематографистов. В итоге все же окажется, что часть фильмов попадет в поле зрения критики многократно, а часть — и немалая — не попадет вовсе. Наверное, это несправедливо, и поиски выхода из этого положения — своя проблема. Но мы говорим сейчас не о ненаписанных ре-

цензиях, а о тех, что пишутся и публикуются. Будем считать, что и читаются. Словом, практически бытуют. И зачастую они, к сожалению, выглядят так, словно рассматриваемое в них произведение обретается в каком-то безвоздушном пространстве или, скорее, помещено в него для пущей наглядности. Как бы молчаливо подразумевается, что широкие обобщения, развернутая доказательность, исследование места того или иного произведения в контексте киноискусства, во взаимосвязях с жизнью входят в прерогативу «большого киноведения» — проблемной, теоретической статьи, книги. Не принижаем ли мы тем самым значение кинорецензии, этого самого массового, оперативного, самого подвижного вида критики?

Кстати, задумаемся, что вкладывается сегодня в понятие массовости, оперативности, подвижности рецензирования. Первый показ вовсе не обязательно происходит теперь на столичном экране, нередко фильм начинает свой путь на периферии. Его появление на экранах страны (а это 151 тысяча киноустановок!) продолжается несколько месяцев, а то и целый год.

Само понятие «новый фильм» становится довольно растяжимым — сегодня он новый в Новосибирске, а, возможно, через три месяца — в Щиграх. Зрителей, которые посмотрят этот фильм за год, может быть 10, 20, 50, 80 миллионов. Как меркнет перед этой аудиторией магия слов «весь зал» или даже «вся Москва», «весь Киев»!

Рецензия, которую мы по привычке склонны часто рассматривать как отклик на премьеру (событие в жизни фильма важное, но все же локальное — недаром для наиболее значительных картин вводится практика премьеры общесоюзной), давно уже оказалась частью системы больших цифр. (Приведем еще одну: за прошлый год число кинопосещений составило 4,2 миллиарда.)

Аудитория рецензента, пишущего для центральной газеты или журнала, для кинематографического издания,— многомиллионный зрительный зал, для которого фильм будет оставаться новым недели, а то и месяцы. Значит, кто-то из зрителей прочтет рецензию, уже посмотрев этот фильм, а кто-то — еще до знакомства с ним. И интересна она обязана быть и тем, и другим, иначе даже при наличии любых достоинств превратится в случайную однодневку, эфемериду. Тому, кто видел фильм, она должна помочь разобраться в собственных впечатлениях, для того, кто не видел, — предварить встречу с ним, приготовить к ней. И чем раньше рецензия появится, тем больше у нее будет читателей второго рода, которым менее всего нужен элементарный отзыв, где фиксируются лишь общие ощущения и поспешно расставляются оценки.

Формирование мнения о фильме начинается уже с того, какой из них станет предметом отдельной рецензии. Проблема отбора здесь — уже свидетельство отношения критики к работе кинематографистов. Всегда ли этот отбор точен, не пропускает ли критика чего-то важного, не занимается ли тем, что вскоре будет забыто, не вызовет зрительского интереса? Приходится констатировать, что мы не всегда прозорливы, что часто рецензии летят уже вдогонку за картиной, привлекшей стойкое и широкое признание зрителей. Уже не раз говорилось, в частности, о том, что критика оказалась не вполне подготовленной к квалифицированному разбору фильмов массового зрительского внимания, ставших примечательным явлением последних лет и далеко не однородных по идейно-художественным достоинствам, по самим причинам своей популярности. Можно добавить к этому, что критику чаще ставят в тупик не сложные, серьезные, значительные по мысли, неординарные по творческому воплощению картины, а как раз ленты легких, развлекательных жанров, методика анализа которых, в сущности, никак не разработана, и появление отдельных содержательных и толковых рецензий лишь начинает такую разработку.

Другая сторона проблемы — повышенное внимание критики к фильмам, не ставшим ни крупными художественными явлениями, ни фаворитами проката. Сколько писалось, скажем, о картине «Здесь наш дом», забывшейся прежде, чем споры о ней. Можно ли назвать ошибочным выбор этого достаточно скром-

ного объекта для столь широкого разговора? Думается, нет. Фильм дал повод для обсуждения реальных жизненных проблем, поставленных в повестку дня эпохой НТР, и, может быть, дискуссии, связанные с ним, не меньше, чем художественная практика, прокладывали дорогу к последующим ярким успехам в освоении «производственной» темы.

Критику часто обвиняют в ошибках. Вот рецензент сел за стол с намерением написать очередную статью об очередном фильме. Сейчас он либо воздаст ему по заслугам, либо совершит ошибку — «недооценит», «переоценит». Задумаемся: что такое ошибка критика? Суждение, расходящееся с мнением других, более опытных и компетентных коллег? Несовпадение с оценкой большинства зрителей? С точкой зрения авторов картины? Полагаю, что все эти расхождения, нередко вменяющиеся в вину критикам, как раз не являются ошибками.

Ошибка — садиться за стол с намерением написать «очередную» рецензию. Ошибка — считать фильм, о котором пишешь, «очередным». Это ведет к рутине в нашей профессии. Это рождает некие усредненные сочинения, якобы объективно отражающие общее мнение, а по существу — ничье.

Между тем у всякого критика есть свои вкусы, свои художественные пристрастия, свой круг интересов, свой жизненный опыт. Он что-то любит и что-то ненавидит. Все это формирует его позицию. И если эта позиция вызывает доверие и уважение читателей (если нет — надо менять профессию), то им будет интересно и мнение, не совпадающее с их собственным, они не сочтут его ошибкой, даже если скажут, что держатся другой точки зрения, они захотят поспорить.

Споры о фильмах на уровне рецензии стали сейчас редки, как-то выходят из практики. Полемические заметки о той или иной проблеме, о жанровом, тематическом направлении — пожалуйста, сколько угодно. Рецензия же ориентирована на бесспорность и окончательность суждения. Боясь быть пристрастной, она теряет и страстность. Быть может, это не мешает ей даже оставаться профессионально грамотной. Но это безусловно сужает ее возможности, сдерживает ее в постановке сложных вопросов, подразумевающих неоднозначные ответы.

Вред рецензионного бесстрастия в особенности ощущаешь тогда, когда дело касается оценки отрицательной. Потребность высказать претензии к произведению налагает на автора рецензии повышенную ответственность, понуждает его к сугубой доказательности и тщательности в аргументации, к предельной отчетливости в формулировке отстаиваемой им позиции. Это подразумевает не сглаженность суждений, но их заострение. В то же время от остроты мы предпочитаем уходить: бытует мнение, что такая рецензия отпугнет зрителя от фильма.

На этот счет есть остроумное, не без ехидства, замечание В. Дорошевича, относящееся, разумеется, не к кино, а к театру: зритель, прочтя, что пьеса плоха, а исполнение еще хуже, все равно пойдет на спектакль. Чтобы он не пошел, надо написать, что «в театре с потолка кирпичи валятся». Он сам назвал этот образ грубым, но все же дальше рассуждал так:

«Критика губит театр не бранью...

Театр губят эти «осторожные из добросовестности» похвалы».

Добросовестность вообще, конечно, добродетель. Добросовестность в искусстве тоже, естественно, нужна, но одна она еще не делает искусства. Точно так же простая добросовестность не делает критики.

Чтобы рецензия с честью, на высоком уровне выполнила свою идеологическую, эстетическую, публицистическую задачу, ей нужны принципиальность и требовательность, доказательность и эмоциональность. Ее должна одушевлять любовь к кинематографу, она обязана опираться на прочную гражданскую, социально значимую позицию.

Не будем забывать: в киноведении рецензии первой надлежит откликаться на общественные требования к искусству. Ей надлежит и прогнозировать эти постоянно растущие требования. А это — рубежи, на которых кинорецензии еще предстоит закрепиться.

Игорь Таланкин

Товарищ Критик

Скажу сразу: не могу пожаловаться, что критика обходила меня вниманием. Писали поразному, но ни разу мне не пришлось испытать на себе критического «разноса». В общем, у меня с рецензентами отношения нормальные.

Было время, когда я выписывал через бюро газетных вырезок рецензии на фильмы. Потом перестал: стало неинтересно. Я понял, что и как зритель, и как кинематографист я не много получаю от этого чтения.

Я не хочу сейчас называть имя уважаемого критика, в свое время — лет пятнадцать назад — написавшего в хвалебной статье о «Дневных звездах», что картина завершается волнующими кадрами: дети, взявшись за руки, идут мимо разрушенных зданий, а из репродукторов льется пленительная музыка Чайковского. На самом деле этими кадрами фильм начинается и звучит вальс Глазунова. Похвала приятна, эмоции необходимы, но прежде всего нужно доскональное знание предмета, о котором пишешь. Только тогда возникает доверие к критику и у художника, и у зрителя.

У любой рецензии, как известно, цель двоякая. С одной стороны, она служит зрителю посредником между ним и художником. С другой стороны, от каждой рецензии, от критика — товарища по искусству — художник ждет помощи, теоретической и практической.

Подумаем сначала о первом адресате, обладающем безусловным приоритетом, — о зрителе.

Далеко еще не изжита, на мой взгляд, неверная точка зрения на критику как на средство рекламы: нередко еще думают, что публика потому идет на фильм, что ему предшествовала хвалебная статья в газете. И критики, бывает, тешат себя надеждой, что это именно они «заманили» зрителей на картину.

Слов нет, нужна фильмам и реклама, и информация. Но не надо возлагать на рецензию несвойственные этому жанру рекламно-информационные задачи.

Давно уже ясно, что зритель ходит в кинотеатр не по рекомендациям рецензентов. Знают об этом и прокатчики, и газетчики, да и критики тоже. Сколько бы рецензии ни расхваливали картину, зритель на нее не пойдет, если она неинтересна. У него свои источники информации: сослуживцы, соседи, родственники, друзья.

Критика не должна идти на поводу у отсталой части зрителей. Но беда в том, что, ругая одну поделку, рецензенты, случается, хвалят другую. Фильм посредственный, но гладкий, расхваливается иной раз в тех же выражениях, что и картина серьезная и значительная.

В общем потоке кинематографической критики нет четких критериев истинной художественности.

Есть у нашей текущей критики и такая серьезная и опасная болезнь, симптомы которой видны прежде всего в рецензии: если фильм сделал режиссер с именем и положением, его не станут ругать. Это приносит кинематографическому процессу огромный вред!

Зрелые, опытные художники не пострадают от этого: они умеют не обращать особого внимания на комплименты. Но молодежь, видя оценки по критериям внехудожественным, начинает путаться. Что уж говорить о зрителе? Путаница в критериях распространилась и шире.

Есть картины нужные, важные — по тенденциям, которые в них выражены, по позиции авторов. За это их нужно поддерживать. Допустим, за важность темы. Но следует говорить и о другой их стороне — о художественном качестве. Иначе мы останемся на уровне оценки только тенденций.

Вот, к примеру, появился фильм «Надежда и опора». На мой взгляд, удачный: он смело ставит назревшие в обществе проблемы, он искренен, что тоже весьма важно. Но есть в нем художественные просчеты. И при анализе этой картины нужно бы спокойно разобраться, что удалось, что не получилось, в чем достоинства, где недостатки...

А критика, если уж хвалит, то огульно. Как, впрочем, и ругает, не разбираясь в отдельных компонентах фильма, которые бывают весьма противоречивы по достоинствам.

Нынче все мы озабочены кинематографической молодежью, стараемся, чтобы она себя проявила, — и порой излишне добродушны. Мы так радуемся, если кто-то из молодых снял фильм, что сам этот факт считаем большой удачей искусства. Слишком добра и критика. Но ведь и «Броненосец «Потемкин» был сделан молодежью!

Критерии снижать недопустимо!

Статьи о кино в массовой прессе должны углублять понимание зрителем искусства. Углублять! Пусть зритель, прочитав рецензию, сможет лучше разобраться, почему ему фильм понравился, что он недосмотрел в картине, недопонял. Или же пусть узнает, что принял за искусство халтуру, поделку. Для зрителя рецензия на один фильм может быть подготовкой к восприятию другого.

Во многом взаимонепонимание критики и зрителей происходит оттого, что критика тяготеет к среде кинематографической или даже околокинематографической. Многие ли критики хоть иногда ходят в кинотеатр? А надо ходить. Надо ездить по стране. Узнать, как смотрят люди картину в Москве, в Казани, в Вологде — одинаково ли?..

Я думаю, что у многих критиков, если судить по их рецензиям, устарелые представления о своем адресате — зрителе. Ведь пресловутой «глубинки» давно уже нет. Кругом у нас гигантские заводы, современная техника, научные центры, огромные жилые районы, театры, телевидение... В «провинции», в «глубинке» живет народ очень интересный. Литературой там увлекаются всерьез, музыкой — всерьез, кинематографом — всерьез. Я знаю это не понаслышке. Встречи со зрителями, как правило, перерастают в серьезный и глубокий диалог о судьбах и проблемах современного кинематографа.

Наши зрители, если и не все, то в большинстве давно уже доросли до профессионального разговора о кино как искусстве многосложном, полифоническом. Ведь когда появляется в каком-нибудь массовом издании рецензия, скажем, на симфонию Р. Щедрина, там не говорят с читателем на упрощенно-младенческом языке, что «музыка ласкала, волновала, звала», а профессионально разбирают партитуру, вскрывают связь между содержанием музыки и средствами воплощения. Почему же живет еще в массовой печати легковесный подход к кино, искусству не менее сложному, чем музыка?

Задача рецензии — помочь кинозрителю воспринимать явления искусства в их многосложности, уметь разбирать, что есть высокое, что есть низкое, где зло и где добро в иерархии ценностей искусства. Не пересказывать содержание картины, как это чаще всего бывает, а писать, допустим, об операторском решении. Учить понимать, что сделано в фильме оператором. Что сделано звукооператором. В чем выражается своеобразие режиссерского стиля в этой картине.

Такое ощущение, что многие критики просто не умеют анализировать кинематографическую структуру. Поэтому рецензия на фильм мало чем отличается от рецензии на театральный спектакль: сюжет такой-то, идея и тема — вот они, артисты играют так и сяк.

Порой поражаешься: как это удается иному критику выделить из фильма его проблемы, идеи, содержание, так сказать, в чистом виде. А ведь еще из институтских курсов, да и из школьных программ хорошо известно, что произведение искусства, как и все на свете, вне формы не существует, что каждый элемент формы содержателен, что если речь идет о фильме, то смысл, идея, устремленность художника выражаются не только в тексте, который произносят персонажи, не только в движении фабулы, а и в монтаже, в цветовом решении, в пластике кадра, в контрапункте звука. Как же можно говорить о картине вне анализа ее сугубо индивидуальной стилистики?

Художник, как и зритель, ждет от критика анализа, глубокого и высокопрофессионального. Художнику необходимо, чтобы тонкий и острый критический ум помог разобраться: а что именно я создал?.. Потому что в искусстве многое ищется и находится интуитивно. Обна-

ружить закономерности в творчестве художника, подсказать ему: «Ты противоречишь сам себе» или «Ты продвинулся дальше» — это благородная и необходимая развитию искусства задача рецензента.

У критика и у художника для взаимопонимания должны быть совпадающие точки зрения на жизнь. Главное — даже не на искусство, а именно на жизнь. Только тогда может состояться их общение. Разговор между критиком и художником должен идти всерьез, по крупному счету. По самому крупному. Иначе разговор просто не нужен.

Для меня, как для автора фильма, всегда важно, чтобы меня поняли. И судили исходя из того, что я хотел сказать. Можно разделять мою точку зрения или не принимать ее, но прежде всего — важно, чтобы ее поняли. Ведь мой замысел рождается не в одночасье и не в течение недели. Он подготовлен всем моим предшествующим опытом — жизненным и эстетическим. Например, лично я отношусь к тем режиссерам, которые картины делают редко, вынашивают их долго. Всегда хочу, чтобы критик разобрался, понял, что меня беспокоит и важно ли это другим людям. Даже в неудавшемся произведении можно увидеть ростки того, что крайне важно и необходимо в искусстве, в духовной жизни общества.

Я бы хотел видеть в критике профессионала, который умеет проанализировать фильм во всех его компонентах, поймать его дух, стилистику, его внутренние законы и, исходя из этого, указать — вот, дескать, это есть закономерность, а это — выпадение из общего ряда движения картины. И почему это происходит.

Критик должен понимать контрапункт звука и изображения, соотношение манеры актерской игры с изобразительным решением. Что такое цвет и как он движется, решен ли он?.. Часто ли мы об этом читаем? О классиках так пишут, а в рецензии на новый фильм?

Для серьезного, глубокого анализа критик должен обладать обширными знаниями, выходящими за рамки материала фильма. Когда я снял картину по повести Л. Толстого «Отец Сергий», то с волнением и, признаюсь, тревогой ждал мнения критики по поводу «вольностей», которые я допустил: для раскрытия мыслей Толстого мне пришлось использовать в сценарии и другие произведения писателя и даже дописать ряд новых эпизодов, разворачивая прозаические описания в драматические сцены. Фильм был встречен кинопрессой хорошо. Но, к моему удивлению, только один кинокритик обратил внимание на то, как толстовская проза перекладывалась в сценарии и фильме на язык экрана.

Должен признаться, что литературная критика для меня представляет больший интерес, чем критика кинематографическая.

Сегодня в литературной критике живут споры, столкновения мнений: сколько их было хотя бы по поводу так называемой «деревенской прозы»! Если судить по кинокритике, современный кинематограф — единый и единообразный поток.

Но в действительности это совсем не так. И в киноискусстве тенденции разноречивы. Задача рецензента — всегда соотнести отдельный фильм с этими тенденциями: возникающими, глохнущими, пробивающими себе дорогу в киноискусстве... Критик должен каждую картину видеть в общем контексте, должен обладать широтой взгляда. Не может быть анализа кинопроизведения как единичного явления. Я думаю, настоящая рецензия всегда рассматривает фильм в контексте развития кинематографа в целом. Всегда ищет место фильма в общем процессе киноискусства: что это — вчерашний день или сегодняшний?.. Или это попытка выйти в завтра?.. Ведь картина всегда — порождение времени. Заказ времени. И ответ художника на этот заказ. Но если взять рецензии разных лет на различные фильмы, не поймешь подчас — когда что сделано.

Вот бы кто-нибудь из критиков разобрался серьезно в кинопродукции прошлого года!.. Есть ли у нас такие обзорные статьи?

Началось новое десятилетие. Я хотел бы увидеть в анализе и оценке критиков тенденции развития и пути движения кино 80-х. Все это мне, как художнику, было бы крайне

интересно и поучительно. Только чтобы написано это было умным, эрудированным, тонким, остро воспринимающим человеком, чтобы он мог разобраться во всем нашем сложном, многоликом, многонациональном киноискусстве.

Была ли, скажем, такая статья: «Мосфильм» за год»?.. В докладах, отчетах занимаются анализом. А вот где прочитать мнение уважаемого критика?

Конечно, разобраться в потоке непросто. Но это крайне необходимо. Всем нужен умный проводник по лабиринтам кинорепертуара. Если бы я прочитал такое исследование, то мог бы увидеть свою работу как часть общего дела. Туда ли иду? Или плетусь в хвосте? Это же очень важно!

Я понимаю, что здесь уже вышел за рамки возможностей рецензии. Но подобные обзорные, панорамные произведения критики не появятся сами собой — а только на базе тех рецензий, которые так же широки и глубоки. Которые находят связи фильма с кинопроцессом в целом и отдельными его тенденциями.

Фильм нельзя рассматривать не только в отрыве от общего движения киноискусства, но и отдельно от состояния и развития литературы, музыки, живописи, театра. И, естественно, общественной жизни.

Вне соотнесения кинопроизведения с тенденциями других искусств, с социальными процессами понять его полностью — невозможно. И обязательно надо исходить из взаимоотношений национальных культур в нашей стране, из соотношения с движением мирового искусства, с актуальными проблемами идеологической борьбы.

Сегодня всех нас не могут не волновать судьбы мира, судьба человеческой цивилизации: быть ей или не быть? Об этом говорят открыто с самых больших и ответственных трибун планеты, а мы еще подчас пытаемся замыкаться в узком мирке. Нет уже мирка, не включенного в единый процесс развития человечества!

Сейчас я приступаю к экранизации романа Ч. Айтматова «Буранный полустанок» («И дольше века длится день»). Почему этот роман получил такое признание читателей в разных странах? Потому что история маленькой станции, на которой живет казах-железнодорожник, вырастает до глобальных проблем всей человеческой цивилизации. Это — истинное художественное мышление современного советского писателя.

Вот и спрашивается, выходят ли критические работы на такой масштаб мышления? А иных критериев сегодня нет.

Критик в моем понимании — человек глубокий, эрудированный, серьезный, обладающий видением мира, пониманием места искусства в этом мире. Мне интересен критик со своей собственной, последовательной, философски осмысленной точкой зрения.

В любой рецензии мне интересна личность того, кто пишет. Как и рецензенту, я полагаю, интересны не только тема, идея, сюжет и стилистика произведения, но и личность создавшего все это художника.

Есть ли у нас такие критики? Конечно, есть. Имеется ли у нас критика, принципы которой я, в моем понимании, излагаю? Да, разумеется. Накоплены ли рецензии, которые отвечают самым высоким требованиям? Безусловно, такой багаж имеется. Иначе мое слово о критике было бы гласом вопиющего в пустыне — незавидное положение. Думаю, однако, что если подходить строго — в соответствии с требованиями времени и задачами искусства, — и багаж невелик, и список талантов в критике недлинен. И хотя истинных, настоящих критиков в любом искусстве и литературе всегда было мало, ибо это дар не менее уникальный, чем талант художника, — все мы этот дар жадно ищем, надеемся на него, ждем.

Мы ждем тебя, товарищ Критик!

«Красные колокола»
«Тем, кто остается жить»
«Наследница по прямой»
«Созвездие стрелков»

Майкл Давидов
московский корреспондент
газеты «Дейли Уорлд», США

Дыхание революции

«КРАСНЫЕ КОЛОКОЛА»
Фильм первый — «Мексика в огне»
Сценарий С. Бондарчука, В. Ежова, при участии Рикардо Гарибая, Карлоса Отиса Техеды, Антонио Сагуэры. Постановка С. Бондарчука. Оператор В. Юсов. Художник Л. Шенгелия, при участии Франсиско Магаена, Джантито Буркьелларо. Композитор Хоакин Гутиеррес Эрас. Звукооператор Ю. Михайлов.
Фильм второй — «Я видел рождение нового мира»
Сценарий С. Бондарчука, Антонио Сагуэры. Постановка С. Бондарчука. Оператор В. Юсов. Художник Л. Шенгелия. Композитор Г. Свиридов. Звукооператор Ю. Михайлов.
«Мосфильм» (СССР), «Каносите-2» (Мексика), «Видес Интернейшнл» (Италия), 1982.

Так случилось, что две части киноэпопеи Сергея Бондарчука автор этих строк видел в разное время. Сейчас, возвращаясь в картине, понимаешь, что наиболее глубокое и цельное ощущение может создать просмотр всех четырех серий фильма сразу. Однако будем верны правде обстоятельств, во время которых произошла моя встреча с фильмом Бондарчука, и поведем разговор о двух частях этой замечательной картины по отдельности.

Премьера фильма «Мексика в огне», первой части дилогии «Красные колокола», совместной постановки мексиканских, итальянских и советских кинематографистов, стала поистине выдающимся событием VII Ташкентского кинофестиваля. Фильм можно было бы назвать «Мексиканский народ глазами Джона Рида».

Джон Рид был свидетелем двух революций — мексиканской и Великой Октябрьской социалистической революции. Трудно осознать, что заставило Рида приехать в Россию, не будучи знакомым с его гражданским опытом, накопленным во время мексиканской революции.

Рид приехал в Россию из Мексики, нашего южного соседа, и его книга «Восставшая Мексика» была прелюдией к его бессмертным «Десяти дням, которые потрясли мир», послужившим основой сценария «Красных колоколов». Фильм имеет особое значение для нас, американцев, и для тех, кто сейчас борется за свободу в Латинской Америке.

Наша пресса долго клеветала как на Панчо Вилью, так и на мексиканскую революцию. Вилья изображался как «бандит», а мексиканские повстанцы — как «сброд». В фильме Бондарчука мексиканский народ, угнетенные пеоны — это герои и героини. Именно общение с ними сформировало Рида.

Сначала Рид — сочувствующий наблюдатель. Он глубоко тронут тем уважением, которое безграмотные крестьяне проявляют к произведениям искусства, обнаруженным ими в богатых особняках, которые они занимают. Когда группа солдат попадает в спальню офицера регулярной армии и его возлюбленной, пеоны-солдаты подносят руки к своим сомбреро и просят извинения.

Формирование личности Рида показано в фильме под знаком внутренней борьбы, происходившей в его сознании. В этот период становления его взглядов он живет как бы в двух контрастных мирах. Это мир его возлюбленной, богатой и красивой Мейбл. По другую сторону — мир униженного и оскорбленного народа, рабочих и крестьян, к которым Рид испытывает глубокую симпатию. В разгар мексиканской революции, попав в водоворот событий, он видит, как исполненные геройства мужчины и женщины с самоотверженной простотой отдают жизнь в борьбе за свободу, против угнета-

«Красные колокола». Фильм первый — «Мексика в огне». Джон Рид — Франко Неро

телей. И их пример превращает Рида из наблюдателя в участника. Сначала он отказывается от ружья, предложенного ему крестьянином-солдатом, но в финальных сценах берет гранату из рук Панчо Вильи и принимает участие в бою. Таким образом, Рид пересек линию, отделявшую его, журналиста, стороннего наблюдателя, от революционных событий.

Бондарчук еще раз продемонстрировал свое мастерство в постановке массовых сцен. Как и в своем фильме «Война и мир», он в батальных сценах заставляет нас почувствовать ужасы войны, даже если это и справедливая война за свободу. «Война чудовищна, — говорит Вилья Риду, — и единственным ее оправданием может служить то, что мы делаем это для того, чтобы нашим детям никогда не пришлось пройти через этот ад».

Не забыть сцену после сражения: женщины, одетые в черное, оплакивают мертвых, в ногах которых горящие свечи, — по пластике этот эпизод вызывает в памяти ассоциации с полотнами Гойи. А некоторые массовые сцены, когда мы видим, как целое море сомбреро волнами вливается в сражение, напоминают стенную живопись Сикейроса и Риверы. Мексика, где снимался фильм, в самом деле является его главным героем.

«Для чего вы сражаетесь?», — спрашивает Рид у Вильи. «Для того, чтобы богатые не были так богаты, а бедные так бедны», — отвечает Вилья. Но Бондарчук не скрывает от нас известную наивность и простодушные иллюзии простых крестьян, ставших солдатами. Один из них, с которым подружился Рид, мечтает, например, о том, чтобы найти золото и неожиданно разбогатеть после революции. Но и этот пеон — истинный герой, во время сражения он смело идет на смерть.

Волнует финал фильма. После окончания жуткой бойни, развязанной при содействии американского империализма деспотическим мексиканским правительством, звонят церковные колокола. И вот медленно, один за другим, поднимаются мертвые повстанцы, мужчины и женщины, и опять шагают в торжественном марше. Народ неистребим, и революция непобедима. Теперь Рид, глубоко потрясенный героизмом мятежных мексиканцев, уже морально готов к встрече с участниками другой революции — Октябрьской, к событиям десяти дней, которым посвятит знаменитую книгу.

Рид принадлежит двум странам — Америке и России. В одной он родился и вырос. В другой он лежит, похороненный с большими почестями. Теперь, после просмотра фильма, мы понимаем, что он принадлежит еще одной стране — Мексике, ее революционному народу.

●

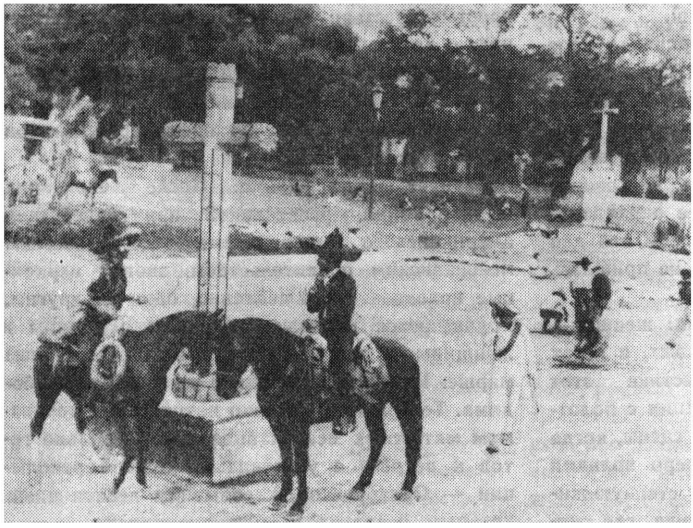
И вот вторая часть киноэпопеи Бондарчука о Джоне Риде. Так же, как и «Мексика в огне», это фильм, сделанный рукою мастера. Картина не посвящает нас в подробности жизни Рида в России, охваченной революцией, она скорее представляет собой реконструкцию бессмертного описания Ридом десяти дней, которые потрясли мир.

Название фильма очень удачно. Вместе с Ридом, его женой Луизой Брайант и его приятелем, журналистом Альбертом Рис Вильямсом вы действительно испытываете редкое чувство присутствия при рождении нового и более человечного мира.

Достижение Бондарчука тем более замечательно, что история Великой Октябрьской революции не раз служила материалом для произведений многих выдающихся советских режиссеров театра и кино. Вспомним «Октябрь» такого гения кино, как Сергей Эйзенштейн, или инсценировку Юрия Любимова «Десяти дней...», по-прежнему идущую с аншлагом на сцене Московского театра на Таганке.

Пересказ Бондарчуком величайшего события XX века отличает то, что он строит киноповествование, используя внушающую благоговейный восторг силу изобразительных средств современного кино. Никогда еще Октябрьская революция не была представлена так живо. Никогда еще шедевр Рида не получал такого беспрецедентного по размаху освещения в кинематографе.

Фильм вне сомнений потрясет десятки миллионов зрителей. И это прекрасно, поскольку мысль, которая звучит с экрана, поражая вас, такова: это тот самый мир, который хотят разрушить ядерные варвары. Это то самое «преступление», которое они никогда не простят советским людям. Вы покидаете зал не только с большой тревогой, но и с окрепшим чувством надежды. Ведь суть летописи Рида и фильма Бондарчука состоит в том, что люди, объединившиеся в борьбе, непобедимы. Гений Ленина состоял в том, что он понимал, что только народные массы могут с д е л а т ь революцию. Задачей партии большевиков было о р г а н и з о в а т ь и в е с т и народ к полному социаль-



«Красные колокола». Фильм первый — «Мексика в огне»

«Красные колокола». Фильм второй — «Я видел рождение нового мира». Альберт Рис Вильямс — Петр Воробьев, Джон Рид — Франко Неро. Луиза Брайант — Сидней Ром

ному и политическому обновлению России, немыслимому без революционного переворота.

Главный герой обеих частей дилогии Бондарчука — народ. От революции, которая, несмотря на мужество и самоотверженность мексиканцев, заканчивается поражением, Рид приходит к революции, время которой настало.

Бондарчук поступает мудро, близко придерживаясь «Десяти дней...» Рида. Талантливый журналист, Рид глубоко понимал значение «мелочей» для кульминационных моментов истории. Мы присутствуем при забавной сцене спора между мелкобуржуазным интеллигентом, не разделяющим взглядов большевиков, и обыкновенным солдатом из рабочих. «Интеллигент», свысока разговаривающий с солдатом, ругает его за то, что тот упрямо поддерживает большевиков. Солдат, терпеливо выслушав, не теряя присутствия духа, спокойно заключает: «Существуют два класса, рабочие и буржуазия. Вы должны быть за один или за другой».

Как и в ярком описании Рида, Бондарчук показывает смятение людей в момент мучительного рождения революции. Мы словно погружаемся во вздыбившуюся волну народных масс, которые больше не желают жить в согласии со старым укладом; мы выслушиваем острые споры о тактике и стратегии революции, ощущаем невыносимые страдания миллионов людей, заставившие их, никогда ранее не обладавших политическим сознанием, стать на путь революции; понимаем, что́ за огромная, все увеличивавшаяся брешь образовалась между словами и поступками Временного правительства, быстро потерявшего поддержку масс. Все это передано режиссером в настолько захватывающих сценах, сменяющих одна другую с нарастающей силой, что вдруг неожиданно для себя вы приподнимаетесь в кресле и хотите присоединиться к грандиозному финальному «ура».

В противоположность антисоветским фальсификаторам истории Бондарчук показывает Октябрьскую революцию во всей ее правде — как самую бескровную из всех революций. При взятии Зимнего дворца погибли всего шесть человек. В свою очередь, вина за многочисленные жертвы лежала на белогвардейских контрреволюционерах, которые способствовали развязыванию гражданской войны и — впоследствии — интервенции 14 империалистических держав,

«Красные колокола». Фильм второй — «Я видел рождение нового мира»

включая США. Именно интервенция и привела к огромным человеческим потерям, голоду, экономической разрухе.

Бондарчук — мастер, заставивший кинокамеру заговорить голосом истории. Нас вводят в сверкающее великолепием пристанище главы Временного правительства Александра Керенского, где он призывает, используя свой немалый артистический талант, к продолжению участия России в мировой войне во имя «борьбы за свободу». И тут же — ужасающие своей правдивостью кадры бойни: искалеченные и изуродованные тела, разбросанные по полю битвы, пропитанная кровью земля. Вы проникаетесь сознанием, что Октябрьская революция была величайшим событием в истории, поскольку выступала против войны, за мир: первым актом нового государства было принятие ленинского Декрета о мире, который положил конец участию России в империалистической войне.

Легкими штрихами Бондарчук вносит в повествование детали, усиливающие объемность панорамы событий. В самый разгар рождения нового мира жизнь продолжает идти своим чередом. Вот в роскошном Мариинском театре Рид и Луиза Брайант смотрят постановку классического балета. За стенами театра назревает революционный шторм. Камера Вадима Юсова скользит по стенам дворца — по полотнам великих русских живописцев. Запечатленная в произведениях искусства, проходит пе-

«Красные колокола». Фильм второй — «Я видел рождение нового мира». В роли Владимира Ильича Ленина — Анатолий Устюжанинов

ред нашим взором история России: с ее царственной пышностью и крайней бедностью, с ее самодержавием и массовым бесправием, с ее триумфами и трагедиями.

Хроника Рида подобно сейсмографу регистрировала каждый толчок революционного переворота. Из его «Десяти дней...» мы узнаем о партии большевиков, которая под руководством Ленина направляла процесс рождения нового мира. Общественный опыт, накопленный Ридом в дни революции, впоследствии привел его к деятельности по созданию Коммунистической партии Соединенных Штатов Америки.

Центральная фигура фильма — Владимир Ильич Ленин, чей образ создает актер Анатолий Устюжанинов. Мы не раз видели на экране Владимира Ильича Ленина в исполнении крупнейших советских актеров, и поэтому трудно было представить, как Бондарчук найдет им здесь достойную замену. Однако, как и революция, которой руководил Ленин, личность вождя пролетариата является неисчерпаемым источником для искусства и литературы. В фильме Бондарчук придерживается описания Ленина, данного Ридом. Поэтому в известной степени мы видим Ленина как бы глазами самого Рида, соотнося увиденное со словами писателя: твердого, уверенного, но тем не менее достаточно гибкого,

чтобы реагировать на непредсказуемые изменения в революционных событиях, политика.

Мы видим Ленина на Финляндском вокзале в тот момент, когда он глубоко понимает, что буржуазно-демократическая революция в России быстро движется к следующей и более высокой стадии — социалистической. Эти выводы, как известно, содержались в знаменитых Апрельских тезисах. Мы понимаем также, почему была упущена благоприятная возможность осуществления революции мирным путем (к чему так стремились большевики во главе с Лениным). Под давлением капиталистических сил, как внешних, так и внутренних, Керенский предпринял попытку потопить революцию в крови. Июльские дни 1917 года, когда был открыт смертельный огонь по мирной демонстрации, требующей покончить с войной и передать всю власть Советам, разрушили надежду на мирный переход власти в руки рабочих. Таким образом, вооруженное восстание, с которым выступило подавляющее большинство народа, было единственным выходом из сложившейся исторической ситуации.

По ходу заметим, что фильм Бондарчука является яркой иллюстрацией того, каким сильным средством массового образования может быть искусство кино. Фильм дает нам возможность наблюдать дискуссии в рядах большевиков, погружает нас в процесс подготовки и организации восстания. Знакомимся мы и с соратниками Ленина: Свердловым, Сталиным, Дзержинским, Александрой Коллонтай. Экран дает нам возможность объективно оценить действия тех, кто расходился во взглядах на восстание с большевиками: Каменева, Зиновьева, Троцкого. Как известно, Каменев и Зиновьев выступили против вооруженного восстания и позднее публично раскрыли планы большевиков, в результате чего Ленин потребовал их исключения из рядов партии. «История не простит промедления революционерам, — писал тогда Ленин, — которые могли победить сегодня (и наверняка победят сегодня), рискуя терять много завтра, рискуя потерять все».

В показе роли, сыгранной большевистскими активистами среди солдат, матросов, рабочих и крестьян, фильм достигает наибольшей силы. Мы понимаем, как огромны были организаторский талант и дисциплина пролетариата. Поэтому если Джон Рид (которого сыграл Франко Неро, известный итальянский актер) поначалу выступает как наблюдатель, то в заключение мы видим его убежденным сторонником Октябрьской революции.

Я уже говорил о том, что фильм Бондарчука — не хроника жизни Рида, это написанная им летопись революции. Летопись, увиденная глазами кинематографистов. В этом смысле фильм Бондарчука совершенно не похож на фильм Уоррена Битти «Красные», в котором сам Битти играл Рида. Я бы не стал утверждать, что Неро в фильме Бондарчука не справился со своей задачей, но, думается, фильм выиграл бы в естественности и реалистичности, если бы Рида играл какой-нибудь выдающийся американский актер.

И все-таки сравнивать фильм «Красные» и советский фильм не стоит. Хорошо уже то, что над именем величайшего американского журналиста в Соединенных Штатах наконец-то была слегка приподнята завеса молчания. Никто не замалчивал имя Рида в СССР, где его считали не только великим американским революционером, но и своим приемным сыном. Ленин оценил «Десять дней...» Джона Рида как наиболее глубокое и правдивое описание рождения нового мира.

Фильм Бондарчука — это эпопея самого значительного события XX века. Работа Бондарчука, всего актерского состава, кинооператора, композитора — все вызывает в этой картине, чрезвычайно важной и очень современной, уважение и восхищение. Хотелось бы, чтобы обе части фильма дошли до миллионов зрителей США. Они непременно станут наиболее действенным противоядием от десятков антисоветских измышлений, которые и сегодня заполняют страницы американской прессы.

И, наконец, фильм «Я видел рождение нового мира» — это кроме всего прочего рассказ о первом американском корреспонденте в Москве, завещавшем нам прекрасную традицию, согласно которой следует жить и работать.

Л. Закржевская

Сказ о директоре Банникове

«ТЕМ, КТО ОСТАЕТСЯ ЖИТЬ»
Сценарий Э. Володарского. Постановка Н. Гусарова. Оператор В. Макеранец Художник В. Расторгуев. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Б. Ефимов. Свердловская киностудия, 1982.

У проходной Уралмашзавода стоит скромный памятник. На каменном обелиске — небольшая фотография первого директора промышленного гиганта Александра Петровича Банникова. Хранят память об этом человеке, наверное, все уральцы, от мала до велика. Узнают о нем теперь и сотни людей в других концах страны. «Тем, кто остается жить», адресована картина свердловских кинематографистов, которая, как гласит вступительный титр, «50-летию Уралмашзавода посвящается».

И обелиск, и фотография на нем будут показаны зрителю в самом финале фильма, завершающегося документально снятыми кадрами: людской поток — толпа современных рабочих — движется на смену, автобусы снуют мимо заводских ворот, прохожие спешат по своим будничным делам, шумит листва разросшихся у памятника деревьев... Запомнятся две даты, две кромки жизни: 1895—1932. И буквально поразит портретное сходство лиц — того, настоящего А. П. Банникова, запечатленного когда-то на фотографии, порыжевшей от времени, и этого, экранного Банникова, героя фильма.

Это как бы фактически авторами «засвидетельствованное» сходство и станет неким эмоциональным толчком, который даст ход размышлениям о фильме.

...Зимой 1928 года по решению ЦК ВКП(б), взявшего курс на индустриализацию народного хозяйства, под Свердловском началось строительство завода тяжелого машиностроения. Стране были нужны собственные машины, станки, промышленное оборудование, дабы не покупать все это втридорога, за золото, у капиталистов.

Одновременно с Уралмашем шло строительство Турксиба, Днепрогэса, Азовстали, Харьковского тракторного, Ростсельмаша, Магнитки и Кузнецка... Страна вставала со славою на встречу дня. Темпы, темпы и еще раз темпы решали все. Это было время дерзких мечтаний, удивительных рекордов, легендарных судеб. Время, рвавшееся вперед, опережавшее историю, испытывавшее человека на веру, волю, самоотверженность. Время энтузиастов, которому еще не раз позавидуют мальчики иных веков.

В этот, точно датированный исторический момент, собственно говоря, и происходит действие картины.

Перед ее авторами стояла непростая задача: как рассказать об этом песенном и многажды воспетом в литературе, театре, кино времени? В жанре исторической драмы, доподлинно воспроизводящей события пятидесятилетней давности, реконструирующей жизненные реалии ушедшей эпохи, в стиле ретро, передающем подробности, детали, атмосферу бытия тех лет? Или поэтической хроники, предполагающей летописную объективность событий, но допускающей, однако, некую художественную их транскрипцию? Или традиционного, из серии экранной ЖЗЛ, биографического фильма, посвященного жизни и деятельности реального исторического лица?

Автор сценария Э. Володарский и режиссер Н. Гусаров не пошли ни по одному из обозначенных выше путей. Они избрали иной принцип драматургического и изобразительного строения фильма. Возможно, он был «подсказан» им исконно уральской фольклорной традицией, во всяком случае интонация сказа — именно этим словом хочется определить жанровые особенности ленты — здесь явственно ощутима.

Сказ, как водится, начинается с запева. Есть запев и в фильме. Пролог переносит нас

на лесную заимку, окруженную отступившими поодаль соснами. Мы видим с десяток лошадей, запряженных в розвальни, человеческие фигуры, рассыпавшиеся по белому полю. Слышим скрип снежного наста, звук пилы и чей-то энергичный, веселый выкрик: «Вот здесь и будет!»

Голос, перекрывший содрогнувшее лес прощальное «ах!!!» падающей сосны, принадлежит высокому человеку в длиннополой шинели — так, уже в самых первых, еще дотитровых кадрах появится на экране фигура, которой суждено стать центральной в фильме. Какой же сказ без героя?

Спокойная, почти эпическая интонация запева тут же сменяется, однако, темпераментной сценой, стремительно вводящей нас в курс сюжетных событий и обстоятельств, знакомящей, уже крупнопланово, с главным героем ленты. Впрочем, еще раньше авторы дают нам возможность оглядеть комнату Банникова, являющую собой, как подчеркивает камера, типичный интерьер тех лет: узкий диван с прямою спинкой, на стене, над диваном — фотография молодых мужчины и женщины в папахах и боевая шашка. На диване, свернувшись калачиком, спит русоголовый мальчуган лет девяти...

А вот и отец мальчугана — хозяин по-холостяцки скромной, не знающей женской руки комнаты. Это атлетического сложения, рыжевато-лысый, средних лет мужчина в круглых очках, в куртке военного кроя, в галифе и сапогах. Что-то беззащитно-детское прячется в уголках губ... Чуть позже, выходя на улицу (пора ехать на совещание в обком партии), он наденет белую полотняную фуражку — еще одна типичная примета времени сработает на внешнюю характеристику образа.

А пока — шумный спор целиком поглотил Банникова. Спорит он с главным инженером строительства Владимиром Федоровичем Фидлером, невысоким человеком в пенсне, с аккуратной бородкой клинышком — эти опять-таки подчеркнутые авторами характерные штрихи к портрету интеллигента «из бывших» не могут не броситься в глаза.

«Индустриализация России начинается, это вы понимаете?! — горячится Банников. — Мы должны строить быстрее! В пять раз! В десять!»

На что Фидлер, также кипятясь, отвечает: «В науке революция за два дня не делается! Тем более в строительной! Завод надо строить на века!»

Суть спора, как явствует из приведенных выше реплик, заключается в том, что Банников, учитывая реальные обстоятельства: нехватку материальных и денежных ресурсов, климатические и политические условия (пока у нас не будет создана своя индустриальная база — будет существовать угроза реставрации капитализма!), предлагает применить значительно сокращающие сроки строительства железобетонные конструкции. За ними он видит будущее. А Фидлер категорически выступает против штурмовщины, против этого самого «железного бетона», настаивает на том, чтобы строить по правилам, а не по политике.

Так, с первых же сцен фильма обнаруживает себя, более того, декларируется авторами плакатная наглядность внешних характеристик героев, броскость исторической атрибутики, прямолинейность драматургических конфликтов. Пожалуй, картину можно упрекнуть в иллюстративности. И даже во вторичности, если говорить об изобразительных элементах, составляющих вещественное содержание кадра. Сцена за сценой наплывают кинематографические реминисценции: этот эпизод уже «был» в «Коммунисте», другой — во «Времени, вперед!», похожий — еще в трех фильмах. Но, кажется, ничуть не смущаясь этим обстоятельством, авторы продолжают свой рассказ о рытье котлована, о приезде новой партии рабочих, о неустроенном, полуголодном поначалу житье-бытье в деревянных бараках, о возведении заводских стен и так далее.

Однако, странное дело, эти, казалось бы, знакомые-перезнакомые и, честно говоря, не всегда и не во всем стилистически выдержанные, хотя и старательно выстроенные кадры, не шокируют своей нарочитой неоригинальностью. Возникает ощущение, будто смотришь

«Тем, кто остается жить». Орджоникидзе — В. Михелидзе, Банников — В. Гаев

уже не раз виденную ленту, словно напеваешь сызмала знакомый мотив. Слова этой песни даже вспоминать не надо, они выпеваются сами...

Песня — это сказ, положенный на музыку, а сказ, как известно, — это род народно-поэтического творчества. Сказом называется то, что сказывалось много-много раз, прежде чем дошло до нас в нынешнем своем варианте. Разумеется, строгий историк при желании найдет в народной или ставшей народной песне фактические или хронологические неточности, а щепетильный лингвист — просторечивые или устаревшие обороты. Но ведь никто и не призывает изучать историю по народным песням, как бы ни были они популярны. Песни и сказы — для другого. В них память людская хранит дорогие имена и события. В них язык отеческий звучит словами безыскусными и доходчивыми. Своеобразие киноязыка фильма «Тем, кто остается жить», этого документированного «уральского сказа» о событиях и людях первой пятилетки, о делах не столь уж давно минувших дней (что такое пятьдесят лет для извечной памяти человечества!) — хотелось бы думать, — именно жанрового происхождения.

Безыскусность, доходчивость художественных средств картины, как уже отмечалось, проявляются в первую очередь в способе обрисовки персонажей. Эпическая обобщенность образов достигается здесь средствами типажной выразительности: исполнители ролей отобраны по принципу сугубо категориальному и несут на челе своем очевидные приметы представляемых ими определенных социально-психологических групп.

Из общей панорамы можно выделить несколько наиболее колоритных лиц. Вот плечистый здоровяк с грубоватым лицом и немногословно-решительными манерами — Николай Мячин (В. Мамаев), наверняка подавшийся на стройку из деревни. Чем-то отдаленно он напоминает знаменитых увальней Бориса Андреева, во всяком случае по типажу это старшой (или меньшой?) брат Саши Синцова из «Двух бойцов», который, как мы помним, тоже был с Уралмаша и, скорее всего, еще застал в живых, а может быть, и знал Александра Петровича Банникова.

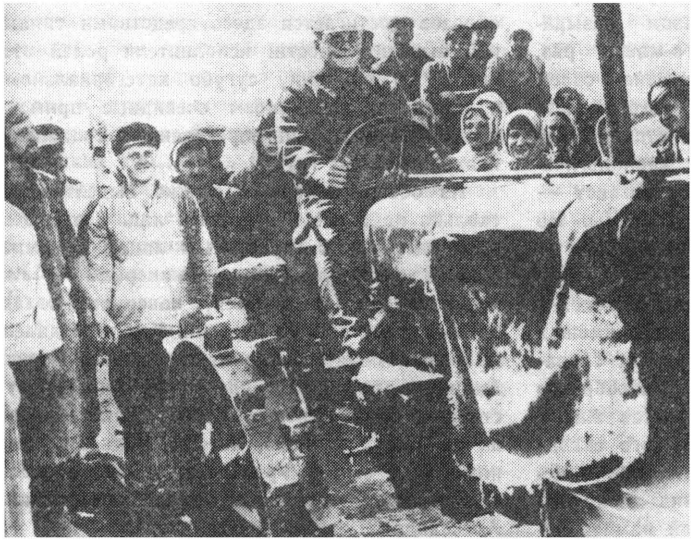
Вот юркий, заводной, мучающий гармошку частушками Чубатый, внешней схожестью и веселой забубенностью своей как бы призванный «повторить» героев незабвенного Петра Алейникова. Исполнитель роли, увы, не дотягивает до этой высоты, лишь являет собою тип городского мастерового, бросившего свою слесарку и рванувшего на Урал.

Вот худощавый, огненноокий парень в буденовке, бравший Перекоп, комсомолец Плавинский. Еще не остывший от боев, он рвется на самое трудное и ответственное место. Получив у прораба лопату и расписавшись за инвентарь в амбарной книге (тремя крестиками, ибо он неграмотный), он с помощью этого немудреного орудия труда готов и дальше биться за мировую революцию. Романтический образ-символ, в котором, несомненно, проглядывают черты его литературного прообраза — Павки Корчагина из бессмертного романа Николая Островского.

Всего лишь несколькими «локальными» красками обрисованы в фильме и герои, композиционно более близкие к центральному образу.

Это и парторг строительства (М. Василиади), рослый черноусый детина в кожанке, под которой виднеется тельняшка — сразу видать попавший в руководители огромного коллектива из матросов. Это и уже упомянутый нами главный инженер Фидлер (И. Краско), ершистый, упрямый, ироничный человек, талантливый и преданный делу специалист, которого, несмотря на открыто демонстрируемые им «аполитичность взглядов» и «склочность характера», любит и ценит Банников. Это и секретарь обкома (Л. Неведомский): простое, немного усталое лицо, седой бобрик волос, подчеркнутое оканье — наверное, из нижегородских рабочих. Спокойный и справедливый человек, он в решающую минуту, во всем поддерживая Банникова, берет на себя всю полноту ответственности.

Изобразительно заострены и характеристики отрицательных персонажей. Здесь, если уж трус и приспособленец (бригадир Коротков, например, нарушивший приказ главного инженера замешивать цемент согласно норме и после аварии оболгавший Фидлера), то — прямо-таки тварь дрожащая. Если карьерист и верхогляд (прокурор Архипов, присланный из центра для расследования причин аварии и нацеленный на дело о «вредительстве» Фидлера) — то уже точно подлец. Если уж бюрокра-



«Тем, кто остается жить»

«Тем, кто остается жить». Банников — В. Гаев

ты и чинуши, то вконец зарвавшиеся деляги, чье комчванство доходит до полной политической слепоты.

Такое сверхчеткое деление персонажей на положительных и отрицательных, несколько идеализированное изображение одних и почти лубочное — других может вызвать недоумение у почитателей кинематографа психологического реализма, к которым присоединяется и автор этих строк. Но ведь мы условились судить о фильме, исходя из его жанровых особенностей.

...И наконец Банников! Каким остался в памяти народной? Каким предстает на экране?

Авторы отказались от подробного изложения биографии Банникова — она дана в фильме скупыми и разрозненными деталями: был участником гражданской войны, красным кавалеристом, имеет диплом инженера, жена умерла от тифа, оставив маленького сынишку. Банников при всей его физической мощи — прямо былинный богатырь — тяжело болен. В одной из сцен фильма, желая доказать окружающим, что он совершенно здоров, герой сгибает в дугу железную кочергу. Он и впрямь не понимает, что такое болезнь сердца. Гулкими его ударами озвучены немые сны Банникова. Снятся ему дышащие огнем мартены, кипящий металл, раскаленные болванки в окалине...

Прирожденный вожак, талантливый руководитель, Банников знает каждого человека на стройке, умеет использовать на благо дела всех и каждого в отдельности. Вот и пронырливого снабженца пристроил к важному делу: поручил ему наладить экономические связи на взаимовыгодных основах (вы нам — продукты питания, мы вам поможем построить новые коровники, обрабатывать землю, трактора выхлопочем!) с расположенной поблизости от стройки коммуной «Интенсивный труд».

Когда «забузила» подогретая подстрекателями и самогоном толпа (нет спецовок, лаптей, рукавиц — можно так работать?!), Банников, примчавшись на стройку и незаметно для всех отобрав гармошку у Чубатого, заиграл «Ноченьку» — и как заиграл! Люди были озадачены — они ожидали от начальника всего чего угодно — вспышки гнева, крика, митингования, но только не соло на гармони. Начав-

шаяся потасовка приутихла. А когда завел «Барыню», кое-кто пошел приплясывать...

Когда нависла беда над главным инженером, Банников, рискуя собственным положением, стал на его защиту. «Коммунист отличается от других людей тем, что прежде всего слушает удары чужих сердец, а не своего собственного. Поэтому верят нам, идут за нами. А тебе, что? Крови хочется? — не сдерживая гнева, в открытую обращается он к прокурору Архипову. — Если только ты посмеешь тронуть Фидлера, я тебе такое устрою, такую кровь, век не отмоешься!»

Когда по распоряжению сверху закрыли строительство Уралмаша, Банников, собрав людей, объявил им, что завтра же едет в Москву добиваться справедливости, и обратился к строителям с просьбой не покидать стройку, работать без зарплаты: ведь для себя строим-то!.. И он поехал и, пройдя сквозь непрошибаемые стены приемных и кабинетов некоторых обюрократившихся чиновников, нашел возможность встретиться с самим Серго Орджоникидзе. И добился разрешения продолжить строительство.

Коммунист ленинской закалки, человек широких государственных интересов и огромной души, идущий до конца в отстаивании своих убеждений, добрый и справедливый к людям — таким предстает на экране герой сказа о директоре Банникове Александре Петровиче. Несомненно, в этом образе нашел яркое выражение традиционный для советского кино тип героя — сына своего времени, Великого гражданина своей страны.

Но парадокс картины в том и заключается, что заданный авторами эпического масштаба образ не укладывается в рамки своих типологических параметров, ибо как бы высока ни была степень обобщенности кинообраза, личность актера-исполнителя придает ему черты неповторимой индивидуальности и во многом корректирует его.

И здесь наступил момент сказать об исполнителе роли Банникова, актере Челябинского драматического театра Владимире Гаеве, пока еще не известном кинозрителям. Как и большинство участников фильма, типажно соответствуя «искомому» образу, но как бы превозмогая притяжение жанра (хотя, в сущности, и не переча песенно-сказовому строю повествования), Гаев наполняет роль обаянием и теплом собственной человеческой индивидуальности. Актер уходит от чисто внешних, пусть и весьма колоритных характеристик своего героя и создает образ исторически достоверный и реалистически полнокровный.

Особенности облика актера, его характерные движения, его подкупающе-беззащитная, а иногда и лукавая улыбка, подчас неуловимые штрихи поведения (например, манера поправлять сползающие на кончик носа очки), его трогательно-доверчивые интонации в разговоре с сыном, с близкими ему людьми и, напротив, взрывные нотки его бесконечных споров со всевозможными оппонентами, наконец, добрый юмор, которым окрашены лучшие сцены фильма, — все это делает экранного Банникова настоящим, живым, «узнаваемым» человеком.

...Он не увидел стройку завершенной. Уралмаш открывали и пускали уже когда его не стало. Не выдержало бесконечных перегрузок больное сердце. Рабочие похоронили его у проходной. И всматриваясь сегодня в маленькую фотографию на скромном памятнике-обелиске, очень хочется верить, что образ Александра Петровича Банникова, созданный Владимиром Гаевым в фильме, обладает не только удивительным внешним сходством со своим прототипом. Что в нем жива душа этого легендарного человека.

Р. Юренев

Заботы о духовности

«НАСЛЕДНИЦА ПО ПРЯМОЙ»
Сценарий и постановка С. Соловьева. Оператор П. Лебешев. Художники А. Борисов, В. Фабриков. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Бобровский. «Мосфильм», 1982.

Еще в шестидесятых годах, в спорах о «физиках и лириках» прозвучала глубокая озабоченность внутренней жизнью нашей молодежи, ее мироощущением, отношением к возвышенному и прекрасному. В различных книгах, статьях, дискуссиях перед искусством и литературой были поставлены задачи воспитания социалистической нравственности, утончения духовных потребностей, повышения требовательности к окружающим и к себе. Вышел сборник статей о нравственном искусстве; критик Е. Громов назвал свою книгу «Духовность экрана», где, не побоявшись старомодного на первый взгляд термина «духовность», объединил в этом слове «единство гражданской позиции, мировоззрения и нравственности», а также «глубокую заинтересованность в судьбах страны и мира, напряженность и яркость внутренней жизни, благородство и широту помыслов». И если эти качества были присущи лучшим героям советского кино раньше (от Максима и Великого гражданина до молодогвардейцев и Алеши Скворцова — всех их не перечислишь), то теперь на экране стали дискутироваться принципы и способы воспитания духовности: вспомним «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого или фильмы об отрочестве И. Фрэза. Конечно, фильмы эти всех проблем не решили и не истребили делячества, «нужничества», цинизма и равнодушия среди молодежи. И хотя большинство физиков зарекомендовало себя лириками, до сих пор заявляют о себе и прагматики, ополчаясь на чувствительное преклонение перед искусствами, на самодеятельное творчество и коллекционирование как на потерю времени и сил, как на пустое, не приносящее пользы времяпрепровождение.

Значит, спор не закончен, нужно духовность защищать, пропагандировать. И в многоголосье пересудов о нравственности, духовности, красоте отчетливо и самостоятельно прозвучал голос кинорежиссера Сергея Соловьева.

Чуть было не написал — молодого кинорежиссера. Но за полтора десятка лет заслуженный деятель искусств Сергей Соловьев поставил уже семь полнометражных картин, получил немало международных дипломов и призов, по праву, как говорится, занял место в первом ряду наших киномастеров. Его творческий путь, как у каждого талантливого человека, имел извилины, повороты. Ученик Михаила Ромма, он направлялся своим прозорливым учителем на литературное поприще. И начал как сценарист, но сценарист документального кино. А затем, как бы изверившись в преимуществах показа действительности в ее собственных формах, перешел к отражению уже отраженной жизни — к экранизации классических произведений русской литературы. Чехов — «От нечего делать» и «Предложение», Горький — «Егор Булычов», Пушкин — «Станционный смотритель». Сценарии по этим произведениям он писал сам, но не дерзостное переосмысление, не сладость самовыражения на плечах у классиков, а любовное внимание к ним, осторожные, бережные попытки проникнуть в тайны их стилистики, их художественного естества характеризуют экранизации Соловьева. И в этом творческом общении с русской классической литературой определилась и окрепла творческая индивидуальность Сергея Соловьева, родилась и получила развитие его любимая тема: воспитание духовности искусством.

И все же напишу-ка я о Соловьеве: молодой кинорежиссер. Молоды его герои, свежо и непосредственно мироощущение его картин, юношески доверчивы его восхищение русской природой и его убежденность в изначальной красоте молодой человеческой души.

Итак, о воспитании духовности, о бессмертной красоте искусства.

В пионерский лагерь приезжает новый вожатый, по основной своей профессии скульптор. Я уж не помню мотивировки этого несвойственного скульптору занятия, но мне понятна символика: он будет ваять души своих ведомых в очень сложный период их жизни — на переломе от детства к юношеству. «Сто дней после детства» — так назвали свой фильм Сергей Соловьев и его соавтор — очень одаренный драматург Александр Александров. Конечно же, причиной перелома служит первая любовь, конечно же, мучительная, неразделенная, не сразу осознанная.

Все это показано в фильме трепетно, тонко, чисто. И катастрофическое прозрение Мити Лопухина, вдруг увидевшего поразительную красоту своей давнишней соученицы Лены, отличницы и задаваки, читающей французские книжки и снисходительно дружащей с самоуверенным Глебом. И планы дуэли с этим Глебом, задуманной по «Герою нашего времени», но осуществленной в форме банальной драки. И попытки самоутвердиться с помощью выдуманной травмы ноги, облаченной в самодельный гипс. И, наконец, глухота к другой любви, столь же мучительной и неумелой, любви к нему другой соученицы, веселой и простодушной Сони, даже фамилия которой — Загремухина — не соответствует высоким чувствам...

В фильмах для детей и даже в фильмах о детях мы редко и опасливо говорили о любви. А Александров и Соловьев сказали открыто и откровенно и столь серьезно и чисто, что даже самые закоснелые блюстители нравственности возражений, насколько я знаю, не нашли.

Но не в этом — несомненном и чарующем — достоинстве я вижу основную ценность и основную мысль фильма, а в том приобщении детей к прекрасному, которое настойчиво и нестандартно проводит вожатый-скульптор Сережа. Сильно увеличенная для лучшего рассмотрения улыбка Джоконды и лермонтовский «Маскарад», самодеятельно разыгранный пионерами, — при увлеченном и искреннем руководстве вожатого — ведут их к духовности.

Режиссер старается всемерно помочь своему герою-вожатому. Он поселяет пионерский лагерь в старинную усадьбу, с мебелью «Жакоб», темными портретами в тяжелых рамах, милыми букетами полевых цветов в хрупких вазочках и даже с домашним театром допушкинских времен. За стенами особняка дремлет вековой парк. Тихая аксаковская реченька зовет к одиночеству и мечтанию. Как тут не возвыситься духом, не влюбиться, не задуматься о повседневном и неразгаданном чуде искусства? Муки первой любви позволяют пионеру Мите постичь трагедию Арбенина. Улыбка Джоконды открывает ему загадочную красоту пионерки Лены. Старинная усадьба, парк, полевые цветы наполняют его душу поэзией, возвышают, возводят к духовности.

Спорно? Для меня, например, бесспорно. Духовность может быть воспитана и на залитых солнцем стадионах; влюбленность может осенить и во время совместного скалолазанья. Все это нужно, полезно, необходимо юношеству. Но это не требует доказательств. А Джоконду в школе не проходят, «Маскарад» нередко разъясняют так, что поэзия умирает, а старинные усадьбы чаще всего воспринимаются под комментарии уставших гидов со спадающими войлочными шлепанцами на ногах. Соловьев же ввел высокое искусство и поэтическую старину в пионерский быт. И это было открытием.

Заботы о духовности были продолжены в фильме «Спасатель». Правда, перед ним Соловьев успел сделать копродукцию с Японией. «Мелодии белой ночи», он, как говорится, «пересластил». Идя навстречу международному зрителю, не побоялся откровенной мелодрамы, но и в легких ширмах японских домиков, и в деревянных дачах ленинградских пригородов он тоже нашел печальную прелесть уходящей старины. Искусство и тут стало основой для сильного и чистого любовного чувства. Но, несмотря на это, «Мелодии белой ночи» остаются как бы на обочине его творческого пути. Путь от «Ста дней после детства» ведет непосредственно к «Спасателю». Этот фильм можно было бы назвать «Тысячью дней после детства».

«Наследница по прямой». Володя — И. Нефедов, Женя — Таня Ковшова

Герои Соловьева повзрослели. Красивая и талантливая школьница Татьяна Друбич, открытая Соловьевым, в «Спасателе» играет молодую женщину, успевшую сразу после школы выйти замуж и разочароваться в стандартном благополучии повседневности. Повзрослел и герой, которого играет тот же Сергей Шакуров, так проникновенно показавший нам ваятеля детских душ. Теперь он — учитель литературы, и не простой, а пишущий и талантливый, умеющий так раскрыть боль, порыв и красоту Анны Карениной, что лучшая его ученица не только влюбляется в него, но даже пытается покончить жизнь самоубийством.

Сказав в «Ста днях...» о волшебной силе прекрасного, о возвышающем влиянии искусства на человеческую душу, в «Спасателе» Соловьев предостерегает? Прикосновение к прекрасному опасно? Не слишком ли близко приняла к сердцу трагедию Анны Карениной мечтательная Ася Веденеева? Не опасен ли ее интерес к боттичеллиевской Венере и даже старинному гвоздю, на котором она висела, и равнодушие к благоустроенной однокомнатной квартире и малолитражному автомобилю? Ведь старинным-то гвоздем протыкает Ася надувную лодку, чтобы утопиться! Символическое предупреждение?

Нет, не оспаривает свою мысль о воспитании духовности Сергей Соловьев, а вновь доказывает ее, идя от обратного. Да, прикосновение к прекрасному — дело непростое, чреватое неожиданностями. Да, неудовлетворенность повседневной «нормальной» жизнью может привести молодого неопытного человека к неважным поступкам, порою даже к трагедии. Да, влияние искусства делает нормальное, всем доступное и физиологически обусловленное чувство любви особенно острым, необоримым и требовательным. И именно поэтому искусство всемогуще и необходимо человеку.

Разговор об искусстве Соловьев продолжает в побочной сюжетной линии «Спасателя». Некий странноватый инженер Вараксин (его интересно играет А. Кайдановский) одержим зудом творчества и намеревается создать телефильм о чудесном учителе Ларикове (С. Шакуров), так глубоко преподающем литературу. Казалось бы, все правильно. Об учителе — художнике, проповеднике и духовидце стоит сделать фильм. Но Вараксин мыслит этот фильм дидактическим, благополучным. А Лариков то-

мится сомнениями: одни его ученики остаются глухими к искусству, другие, как Ася, слишком уж чувствительны и ходят вокруг беды. В довершение всего Лариков сам, кажется, любит Асю, но не позволяет себе воспользоваться ее юностью, ее поэтической незащищенностью, не решается разбить ее семью. Причастность Ларикова к подлинному искусству заставляет его страдать. Но это страдание высокое, очистительное. Оно — путь к духовности, результат духовности. И благополучно-назидательный фильм Вараксина получиться не может.

У Соловьева фильм получился не назидательный, не благополучный, а взывающий к чувствам, тревожащий. Именно за это я его и люблю.

И вот третий фильм — «Наследница по прямой». Критики уже провозгласили рождение трилогии. Они правы. Мысли о воспитании духовности и о сложностях постижения прекрасного в «Наследнице...» развиты, продолжены. Но если раньше речь шла о воспитании духовности, теперь речь пойдет об отсутствии такого воспитания.

Родители героини — тринадцатилетней картавой девочки Жени — благоденствуют у телевизора. На столе красивые помидоры. Не цветы, а съестное. А Женя во дворе играет грустное на гитаре и перед своим наперсником, мальчуганом лет десяти — гадает по «Евгению Онегину». Выпадает: «Давно сердечное томленье теснило ей младую грудь, душа ждала... кого-нибудь».

Он появляется. Ему лет восемнадцать. Он — сын старого отцовского друга, почти родственник. Он — представитель бездуховной молодежи. Только поинтереснее прежних бездуховных героев Соловьева. Глеб из «Ста дней...» был слишком уж однозначен в своей самоуверенности, нелюбимый муж Аси из «Спасателя» тоже, пожалуй, слишком доволен своей квартирой, машиной, профессией закройщика. Володя Корольков и физически привлекательней их, да и духовно посложнее: он обладает редкостной способностью умножать, делить и извлекать корни из любых чисел в уме, он понимает, что жизнь непроста, но полон уверенности, что, натренировавшись, изловчившись, прицелившись, можно достигнуть желаемого. И даже недостаток у него есть достаточно символичный: гипсофобия, боязнь высоты. Но он не лишен любознательности и интереса к окружающим. Он преклоняется перед техникой, перед моторами, самолетами. Он склонен покровительствовать и служить примером для других. Словом — он личность современная и гармоническая. К малолетней Жене он относится снисходительно, позволяет ей развлекать себя, позволяет даже влюбиться в себя, благо Женя еще ребенок и ничего серьезного случиться не может.

И Женя влюбляется, хотя Володя — герой совсем не ее романа. Ее мечтаний, пристрастий и фантазий он разделить не может. А вот пойти с нею на парковые аттракционы, на пляж или просто погулять по незнакомому городу он согласен. И это наполняет ее сердечко трепетом благодарности. Она перенимает его словечки, всякие там «бэмс-бэмс», его ухватки, она хвастается его математическими способностями, она чувствует себя повзрослевшей и похорошевшей.

И она впускает его в тайный мир своих мечтаний. Она показывает ему старенький ларчик, доставшийся ей после бабушки, а в ларчике — медальон и пушкинское письмо. С недетским чувством читает она поразительные пушкинские слова: «Я люблю вас с таким порывом нежности, с такой скромностью...» А потом уже с чисто детской наивностью посвящает в свои выкладки, по которым она оказывается прямой наследницей поэта, прапраправнучкой от незаконной связи с некоей Ольгой Лопухиной...

Она еле переводит дыхание от волнения, а он то бормочет что-то про футбол, про прорыв Гуцаева по правому краю, то глядит на пролетающий реактивный самолет. Он остается равнодушным даже тогда, когда она приводит его на пустынный берег, к какому-то разрушенному дому, сохранившему следы убранства прошлого века, и открывает, что именно здесь Пушкин жил у своих друзей, здесь он, влюбленный, бродил, здесь писал свое изнемогающее от любви письмо. Не то что

он не вполне ей верит, просто ему не слишком интересно...

Соловьев умеет находить юных исполнителей для своих картин. Весь квартет персонажей «Ста дней после детства» играл точно и тонко, так же, как и герои «Спасателя». Многого, правда, режиссер от них не требовал, они играли, в общем, самих себя, свои ухватки, привычки: простые современные советские дети и юноши, чистые и добрые, готовые и к сильному чувству, и к резкому поступку. Поэтическую обстановку создавали вокруг них режиссер, оператор Павел Лебешев, художники Александр Борисов и Владимир Фабриков, композитор Исаак Шварц. Старинная усадьба, парк, домашний театр позапрошлого века, деревянные домики провинциального городка, маленькая церковка над рекой, тоскливая покинутость осеннего опустелого пляжа. И нежная зеленовато-коричневая цветовая гамма. И музыка, откровенно идущая от Чайковского, светлая и печальная, мелодичная и простая. И в этой поэтической атмосфере искренние и естественные ребята приобретали драматическую значительность, романтический ореол.

Перед юной Таней Ковшовой, исполнительницей роли Жени, «наследницы по прямой», встали более сложные задачи. Правда, живет она в стареньком, приговоренном к сносу уютном домике и пляж у разрушенного дома пустынен и задумчив, но быть самой собой, современной тринадцатилетней девочкой, «наследнице по прямой» — мало. И Таня читает пушкинские строки с таким возвышенным волнением, ее взор, именно взор, а не взгляд, освещается таким вдохновением, что ощущаешь подлинное артистическое дарование, чутко понятое и разбуженное режиссером. А через несколько кадров — уже не вдохновенная наследница, а простая девчушка повторяет мальчишеские «бэмс-бэмс» и вытягивает шейку, чтобы казаться повыше рядом со своим «кавалером».

И эти контрасты, облики двух существований героини — нафантазированного и повседневного — делают образ объемным и достоверным.

А дальше Таня Ковшова выступит и в третьем облике — эксцентрическом, почти трагикомическом. И справится и с этим.

Во время «детального ознакомления с миром развлечений» в полупустом парке Женя и Володя слушают эстрадную певицу. Играет певицу Татьяна Друбич.

Еще школьницей мы впервые увидели ее в «Ста днях...» и, несмотря на то, что по роли она была холодна, горда, недоступна, были тронуты ее юной красотой, ее нераскрывшейся женственностью, словом, мы разделили чувства к ней Мити. Затем в «Спасателе» она уже не была сама собой, а играла — и играла хорошо, искренне и поэтично — влюбленность, разочарованность, драму несбывшейся мечты. Увидев ее в роли эстрадницы и быстро сообразив, что она назначена «разбить сердце» «гармоническому» технократу Володе, я сначала подосадовал на Соловьева. Думалось мне, что Друбич должна играть не коварную соблазнительницу из вокально-инструментального ансамбля, а что-нибудь более поэтическое. И это чувство не покидало меня до конца, хотя Друбич изящно и устало покуривала, щегольски носила брючки и сыграла усталость от своей беспокойной и пошловатой жизни и разочарованность в своем спутнике — счастливом авторе одной, но «пошедшей» песенки. Сыграла она и более сложное: интерес к Володе как результат сожаления о своей уходящей юности, утраченной чистоте. Принимая наивные мальчишеские ухаживания Володи, Лера Татьяны Друбич протестует против пошлой опытности своих вокально-инструментальных коллег.

Но это — не так интересно. Интереснее переживания «наследницы по прямой». Ведь в девочке, запросто разговаривающей с Пушкиным, можно надеяться увидеть впоследствии новую Марину Цветаеву или Алису Коонен...

Женя не только познала чувство ревности, но и предприняла ряд оборонительных и наступательных действий...

Она остриглась под машинку только потому, что соперница похвалила ее волосы. Она сорвала занавеску и соорудила себе нечто вро-

де бального платья. Она пробует курить. Смутив престарелого швейцара набором иностранных слов, прорывается в гостиницу. А когда ее не пускают на пристроившуюся к озерцу танцплощадку, где Володя танцует с Лерой, пускается вплавь и, перебравшись через перила, присоединяется к танцующим.

Все это сделано комедийно. Маленькая девочка, стриженная под мальчика, в мокром бальном платье корчится в каком-то подобии шейка. Но, к счастью, не было смешно. Таня Ковшова наполнила эти комические эпизоды таким неподдельным чувством, таким отчаянием и решимостью, что нелепые детские действия стали похожи на подвиг. По-видимому, это входило в намерения режиссера: как только удивленный парикмахер состриг красивые Женины волосы, — за кадром включается голос Пушкина, читающего под музыку: «Я люблю Вас... я люблю Вас... Я люблю Вас с таким порывом нежности, с такой скромностью...» Значит, свершилось жертвоприношение любви, а это вовсе не смешно, это возвышенно и может стать трагичным, даже если любит девчонка, любит в первый раз. И глаза Тани Ковшовой вдруг становятся большими, глубокими, прекрасными. Как будто происходит маленькое чудо.

Тема «Спасателя», тема опасности прикосновения к прекрасному звучит и здесь. Недалекие родители не позаботились ввести свою дочку в храм искусства. Она вошла сама. Ее ввел Пушкин. По его строкам гадала она о своих детских делишках. Его эпоху она ощутила в старом ларце, в медальоне с миниатюрой. Гениальная простота его любовного признания повлекла ее за собой к непосильным еще испытаниям ревности и обиды. Мать не в силах ей объяснить «нормальный ход» любви. Она чувствует смятение девочки, жалеет ее, но помочь не может. Володя со свойственным ему примитивным рационализмом пытается рассказать Жене о «естественных биологических отношениях», которые он надеется установить с Лерой. Но она действительно не понимает прелести этих естественных отношений и не только потому, что еще мала, а потому, что Пушкин научил ее другому, духовному: «... с такою скромностью, что даже Ваша гордость не может быть задета. Будь у меня какие-нибудь надежды, я не стал бы ждать, чтобы открыть свои чувства. Я просто люблю Вас... Я люблю Вас... Люблю...»

Учитель духовности — Пушкин введен Соловьевым в число действующих лиц фильма. Разумеется, появление его удивляет. Смотрят родители телевизор. Кричит мать Жене, чтоб вымыла перед сном ноги. И вдруг за кадром глубокий и проникновенный голос начинает читать любовное письмо: «Не из дерзости пишу Вам...» Включается неясная музыка. Плещется море. Сумерки окутывают какие-то руины. И по песку проходит человек в приталенном сюртуке, в высоком цилиндре... неужели Пушкин? Да, он.

Промелькнул кадр — Женя спит в постели. Радетели реализма могут пока успокоиться: Пушкин появляется во сне. И даже чтобы показать, что сон этот видит современная девочка — Пушкин неожиданно наподдает консервную банку с ловкостью завзятого футболиста. Забавная и тонкая шутка.

Но в финале фильма, когда станет уже не до шуток, Пушкин вновь появится у развалин на пляже. И его увидит не только Женя, но и ее друг и наперсник, десятилетний Ганя. Пушкин придет к ним не по праву сновидений, а по праву искусства, реалистического искусства, владеющего условностью, метафорой, мечтой. Пушкин станет рядом с Женей и Ганей и будет читать вместе с ними свои стихи и смотреть, как белеет парус одинокий в тумане моря голубом, хотя, как известно, написал это не он, а Лермонтов... Но что поделаешь, раз Соловьев заканчивает свой фильм именно парусом.

Ввести Пушкина в рассказ о первой влюбленности девочки Жени было немалой смелостью. Этот образ не дается нашему кино. Первое посягательство было, впрочем, удачным. На Евгения Червякова в немом фильме Гардина «Поэт и царь» смотреть и сейчас приятно. Не очень похож, но огонь поэзии в глазах пылает, движения легки, драматизм неподделен. Дальше было хуже. Не удался Пушкин превосходному чтецу Д. Журавлеву в слабом

фильме «Путешествие в Арзрум». Появление в фильме Л. Арнштама «Глинка» П. Алейникова в роли Пушкина вызывало лишь смущенный смех. И я не думаю, что попытки почитателей самобытного артиста оправдать и эту эксцентрическую роль — основательны. То была неудача. Значительно лучше был Пушкин актера Л. Дурасова в другом фильме о Глинке — Г. Александрова. Александров рассказал о Глинке, нарушая каноны биографического жанра, несколько отклоняясь от исторической достоверности. Все же в Дурасове были и значительность, и грация, и грустная умудренность, и детская открытость поэта. Но дальше снова было хуже. Вернее — совсем плохо. Многолетние поиски актера для многосерийного биографического фильма ни к чему не привели...

А Соловьев взял и дерзко решил загримировать Пушкиным Сергея Шакурова, исполнителя главных ролей в «Ста днях...» и «Спасателе». Актер Шакуров превосходный. И пионервожатый, и учитель литературы хотя и наделены характерами разными, но оба — духовны, тонки, человечны, можно сказать — поэтичны. А другие роли Шакурова — в «Сибириаде», «Вкусе хлеба» — раскрыли сильный темперамент актера. И, в общем, попытка показать Пушкина удалась. Хотя и не очень Шакуров похож. И бакенбарды у него слишком черные. Но я в этого Пушкина поверил. Конечно, с учетом того, что он появляется в Жениных снах и мечтаниях. С учетом условности.

«Наследница по прямой». Валерия — Т. Друбич, Володя — И. Нефедов, Женя — Таня Ковшова, Влад — А. Збруев

«Наследница по прямой».
Ганя — Андрей Юрицын.
Женя — Таня Ковшова

А об условности нужно поговорить еще. Соловьев намеренно ставит своих героев в условную обстановку. Вспомним опять дворянскую усадьбу, театр и парк, старенький домик учителя и опустевшую водную станцию. Действие «Наследницы по прямой» происходит в Одессе. Но разве существует в фильме этот веселый, шумный портовый город? Об осмотре города Володя с Женей говорят, но он не показан. Да и не нужно было тащить в фильм знаменитый оперный театр, Приморский бульвар, дюка Ришелье и общеизвестную лестницу. Но почему бы не показать южный шумливый город, скажем, так, как он показан в «Любимой женщине механика Гаврилова»? Была бы в фильме новая краска. А Соловьев даже аттракционы, вокруг которых повсюду толпа и очереди, показывает пустынными. И даже выступления Леры и ее ансамбля проходят при полупустом партере. Я что-то не могу вспомнить ни одного лица ни на карусели, ни в концертном зале, ни в баре, где герои пьют свои безалкогольные коктейли. Конечно, это не случайно. Режиссеру нужно было оставить своих героев наедине, вернее, оставить зрителей с ними наедине, чтобы толпа, окружение, типажи из групповок не отвлекали внимание от того, как развиваются отношения между героями, не разрушали поэтичности атмосферы, поэтичности, порождаемой растущим чувством Жениной влюбленности. И только на пляже, где господствуют пошляки из ансамбля, показана теснота, лежбище загорающих тел. А одесский трамвай, идущий к Большому Фонтану, трамвай, столь живописно обрисованный еще Катаевым, Паустовским и другими, тоже показан пустым. В нем — только герои. И везет этот трамвай в совсем уже условные развалины, где бродит тень Пушкина. Хорошо, кстати, что Лебешев снял море у развалин романтичным, темным, не курортным.

Развалины — место Жениной мечты. Ее романтическое обиталище. Когда Володя жестоко объявляет Жене, что это вовсе не дом Рено, а дача откупщика Волобуева, построенная через много лет после смерти Пушкина, это влечет за собой надлом Жениной любви. Любовь не выдерживает разрушения мечты. Любовь, возникшая из тяги к духовности, к поэзии, оскорблена скучной реальностью. Тем более что последняя попытка отвоевать Володю или отомстить ему была задумана Женей в крайне романтическом духе.

У развалин происходят главные события. Сюда Женя приводит Володю, чтобы открыть ему тайну, чтобы вовлечь его в мир своей мечты. Володя воспринимает все это благосклонно, но без энтузиазма; разговор переходит на футбол.

Тем не менее, почувствовав, что Лера видит в нем контраст своим пошловатым коллегам, Володя приводит Леру к развалинам и пытается объяснить ей что-то про негоцианта Рено, про Пушкина. Леру это тоже мало вдохновляет, однако она соглашается приехать сюда еще раз, с первым трамваем, на рассвете. Володя воспринимает это как вероятность уста-

новить «естественные биологические отношения».

Но эти планы разрушает Женя. При первом посещении она следит за Володей и Лерой, мешает им, сначала имитируя гром листом железа (как когда-то Аркашка Счастливцев в мейерхольдовском «Лесе»), затем появляясь сама. А для второго, решающего рассветного посещения она придумывает эффект похлеще. Уговаривает дедушку своего наперсника Гани — театрального реквизитора, фейерверкера и, как раньше говорили, «эффектмахера» — начинить «руину» шутихами, бенгальскими огнями и дымами, чтобы в экстренный момент парочку вспугнуть.

Но об утренней поездке узнают и Лерины коллеги. Они тоже являются на рассвете к «руине» и, противно изгиляясь, выполняют свое обещание набить Володе морду. Шутихи и фейерверки обращают в бегство вокально-инструментальных пошляков, утащивших с собой несопротивлявшуюся Леру. А оставшийся Володя вместо того, чтобы благодарить свою спасительницу, злобно выкладывает ей про купца Волобуева и предъявляет арифметическое доказательство, почему близость Жениной бабушки с Пушкиным была невозможна: когда поэт был в Одессе, бабушке было всего три года.

Женя только спросила: «Зачем ты так?» Но любовь погибла.

Все, казалось бы, верно. Все сюжетные линии сведены к финалу. Финал, как в истинном гала-представлении, украшен чем-то вроде дуэли, бегством негодяев и фейерверком. И все же меньше всех других эпизодов фильма понравился мне этот финал.

Может быть, потому, что степень условности здесь превышена. Подумать только: старый человек, театральный работник, повинуясь детской прихоти, устраивает в общественном месте пожароопасное действо! Невероятно, конечно. Однако Соловьев, постепенно отказываясь от правдоподобных мотивировок, приучил, подвел нас к этой условности.

А может быть, потому что, наоборот, не рискнув полностью отказаться от правдоподобия, Соловьев после эффектов взрыва, бегства, дал вялые сцены тушения руин, ввел какого-то рыбака, убеждающегося в безопасности пожара, — словно попытался поскорее вернуться к достоверности.

Нужны ли эти подробности после такой простой, такой проникновенной, не побоюсь сказать — трагической реплики Жени: «Зачем ты так?» Ведь потерять в финале темп опасно не только в вестерне, но и в психологической драме...

К счастью, Соловьев возвращается к условности. Темп потерян, но поэтичность восстановлена. Рядом с Женей, Ганей и его дедом присаживается Пушкин. Пушкин Жениной мечты, Пушкин Жениной духовности близок и старому, уходящему поколению — деду, и новому, подрастающему — Гане. Это — хорошая мысль.

Так заканчивается трилогия Сергея Соловьева, пронизанная общей темой влияния прекрасного на юношество, одухотворенная заботой о духовности.

Соловьева уже успели упрекнуть в повторении самого себя, в задержке на одном месте. Напрасные упреки. Соловьев показал разнообразие приемов, мотивов, настроений. Ни в одном из своих трех фильмов он не был ни поверхностен, ни дидактичен, ни скучен. Первый фильм — «Сто дней после детства» — был, на мой взгляд, несколько сильнее двух последующих. Но и «Спасатель», и «Наследница по прямой» трогают, волнуют, будят мысль, говорят об очень важном и подкупают своей прозрачной и чистой поэзией. Во всех трех фильмах явственно ощутим своеобразный, собственный почерк Сергея Соловьева, творческое лицо с необщим выраженьем. А это — много.

Режиссер пойдет дальше, поднимет новые материалы, новые темы. Но трилогия о духовности останется в памяти зрителей, в истории нашего киноискусства.

А. Егоров

Легенда вблизи

«СОЗВЕЗДИЕ СТРЕЛКОВ»
Авторы сценария А. Плаудис, Ю. Подниекс. Режиссер Ю. Подниекс. Оператор А. Слапиньш. Рижская киностудия, 1982.

Латышский стрелок. В истории Революции, в ее былях-легендах, передаваемых все новым и новым временам, это сочетание так же устойчиво, как д о б р ы й м о л о д е ц в фольклоре.

Раз и навсегда отобраны и закреплены народной памятью литые черты этого типа: отвага, все одолевающая воля, суровость, ничем не замутненный здравый смысл. А если вспомнить, что сочетание еще более устойчиво во множественном — л а т ы ш с к и е с т р е л к и, то сплавляется оно и живет в нашем сознании решающим достоинством: железной дисциплиной в исполнении долга.

Рождение их легенды мгновенно и предопределено ожиданиями Революции. Французская буржуазная годами примеряла тоги античной героики и символики. Пролетарский Октябрь выдал своим богатырям и правофланговым окопные шинели, красные звезды к продымленным фуражкам, считанный паек и кисеты для махорки. Не на котурнах, а в сбитых башмаках шагала героика по дорогам гражданской. Но сами эти аскетизм и простота становились духом новой символики, отвечающей суровой и простой правде времени. Латыши отказывались от личных наград, но взметнули над своим строем первое Красное Знамя ВЦИК, врученное стрелковому полку. И первым запевом легенды стали поделенные на них, на всех, слова из «Известий» того же ВЦИК, назвавших стрелков «храбрыми среди храбрых, преданными среди преданных, бравыми среди бравых».

Такими и вошли они в память народа. В песни. В мощные и строгие формы скульптур. В кинематограф. Вслед за Яном Драудином — Олегом Жаковым из эпического «Мы из Кронштадта» не раз представали с киноэкрана скупые на слово, четкие в действии земгальские и курземские парни, составившие первую гвардию Советов. Командиры рот, пулеметчики, чекисты. Углубленной психологической разработки характеров в этих появлениях не было, авторы пользовались именно знаком, фольклорной традицией, сложенной кратким и емким временем. Нет, не штамп (как агитационная «кожаная куртка»), а вот именно — устойчивое сочетание, неразложимый о б р а з, который народный отбор освободил от всего случайного.

Латышские стрелки. Нетленная строка в Октябрьском гимне.

И еще — живая строка, живущая, прописанная буквально в курземских поселках и латвийских городах в наши дни.

«Их было восемьдесят тысяч, а сегодня осталось около трехсот человек».

«Каждый день кто-то из них уходит. Уходит в землю, уходит в бессмертие».

Это говорится в начальных кадрах документального фильма Рижской студии «Созвездие стрелков».

И еще: «Меня зовут Юрис Подниекс. Я режиссер этого фильма. Мне тридцать лет... Мое поколение — последнее, которое может с ними встретиться».

Так начинается эта необычная лента, очень непростая в своем эстетическом и нравственном звучании. Речь идет не о форме: она-то как раз открыта и внятна, продуманна и душевно обеспечена. Речь идет о тех сложных эмоциях, сердечных токах, неоднозначных ассоциациях, которые испытает каждый за пятьдесят экранных минут и, уверен, за их пределами.

Легенда вблизи. Легенда крупным планом. Но ее младшему живущему — за восемьдесят, а старшему — сто один год. И это не долгожители заоблачного, ритмичного в своем бытии горного края, а люди, прошедшие через две, а то и три войны и еще множество испытаний, оставивших шрамы на лицах и сердцах, телах и памяти.

Ветеран, тяжело ковыляющий на костылях... Иссохшая старческая рука медленно водит лупой по газетным столбцам «Цини»... Полубескровные губы с трудом выдувают из флейты давний боевой мотив...

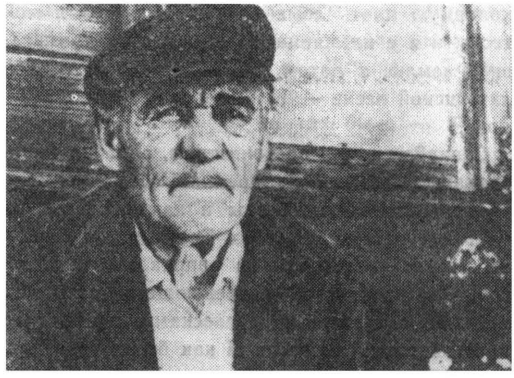
Или вот эти кадры. На празднике Янова дня Юрис Подниекс приглашает в круг танца медсестру стрелков Марию Подкалне. Крупно и долго — лицо с жестоким шрамом.

Как беспощадно снимает кинокамера. Но разве пощады ожидает это поколение, до конца выполнившее свою миссию? Отказавшееся от личных наград, оно может носить — и с достоинством носит!— рубцы боев. Тут не место жалостливым эстетическим страхам. Здесь место подлинному душевному соучастию и сыновней благодарности. Таково нравственное обеспечение жесткой и правдивой формы в латышской ленте.

Более того. У смелого взгляда камеры есть еще и глубинное, уходящее к простым понятиям народного восприятия основание. Жизнь, прожитая с полной мерой отпущенного человеку, завершает свой круг без панического надрыва, уходит в травы и листья, в родящую землю, в дела наследующих.

Помню, как хоронили латышского стрелка, коммуниста Артура Руденса в маленьком латышском городе Балви. Он был настырен и подвижен до последних дней, делил время свое между садом и бесчисленными общественными комиссиями, в деятельность которых вносил такой пыл российских тридцатых годов, к какому не привыкли кряжистые тугодумы латгальских хуторов. Но провожать его вышло полгорода. Могилу копали только близкие. Дно и стенки ее устлали зимним еловым лапником — побольше живой зелени отправить с ушедшим. А поминальные столы уставили в складчину, от многих дворов — крепкое пиво и добрую ветчину.

Личное, родственное и соборное сплелись здесь мудро и спокойно. До сих пор ощущаю



«Созвездие стрелков»

холодную плоть лома в руках: это был мой тесть, и я с племянником его долбил промерзшую землю, а потом, потом подпевал лучшей латышской песне — райнисовскому «Вей, ветерок».

Спокойствием и достоинством, глубоко национальным пантеизмом проникнуты кадры «Созвездия стрелков». Травы и камень ведут их уравновешенную мелодию. Большинство экранных встреч с ветеранами вправлено в рамки спокойно зеленого, дозревающего сельского пейзажа с лугами и перелесками, пасеками и крестьянскими дворами. И как бы из трав прорастает камень: гранитные надгробия, литые фигуры скульптурного мемориала в Риге, траурные плиты на Красной площади в Москве, где высечены на века и латышские имена.

Так возникает образ п е р е х о д а живого и действенного, теплого и зеленого в органичное инобытие, да — каменеющее и застывающее, но и сохраняющее единство с миром, пронизанное токами памяти. Емкий, обширный, фольклорный в своей пластике образ. И прямота портретов, исполненных без вмешательства ретуши, оказывается здесь единственно уместной, однородной правде травы и камня, деяния и завершения.

Но фильму, вплотную рассматривающему легенду, этого еще мало. Он подбрасывает нам новые беспокойные эмоции, новые пласты для размышлений. На этот раз — новые в их прямом временно́м смысле, сегодняшним сложным днем рожденные.

Вспомним: «Мое поколение — последнее, которое может с ними встретиться». Но ведь встреча — это прежде всего потребность, настоятельная и необходимая. Все ли поколение тридцатилетних (и моложе) испытывает ее?

«Мы взялись за эту картину, потому что нас беспокоило: будут ли понимать судьбы и дух стрелков, когда их уже не станет?»

Вопрос не риторический и не праздный. Почти телевизионная спонтанность ленты открывает дорогу в кадр-встречу любому, оказавшемуся поблизости. И в рамки кадра нет-нет да и попадают именно праздные. На лицах — отсвет интереса, ищущего развлечений от привычной однотонности скепсиса.

Что ж, случайно́ попали в кадр. Но случайно ли в нем остались, рядом с легендой? Вот и стрелок Скрастиньш, еще бодро орудующий гаечным ключом, ухмыльнется не без горечи: «Сейчас ведь детей принято кормить, пока они сами на пенсию не уйдут».

И — как сгусток этих беглых пока еще замет — эпизод со стрелком Хаккером. Его пригласили сниматься в «ретро»-картине (поверим в ее реальность). Съемочная группа суетится на песчаном пляже, переминаются на длинных ногах девицы в «тогдашних», в меру целомудренных купальниках. Заводят граммофон то ли с кекуоком, то ли с уанстепом, во всяком случае, с прадедушкиной «волынкой».

Хаккеру наклеивают усы.

Коротенький план, но каким горестно-недоуменным, саркастическим смыслом он наполняется!

Реальная и высокая легенда используется как т и п а ж ностальгической дребедени, в роли стареющего бонвивана или кого-то в том же роде. Пусть нет здесь умышленной издевки, но какая же этическая праздность, пустоглазое безразличие — буквальное неразличение человека!

К счастью нашему, кадр не безответен и не безмолвен. Поверх «ретро»-чепухи стрелок Хаккер дает интервью н а ш е й группе, рассказывает о шинелях на этом песчаном пляже, о боях. И о вихревых танцах в передышках с местными девушками — не чета утомленному кекуоку или как там его... Рассказ такой точности и раблезианской силы (позже мы вернемся к нему), что, право, искренне жаль молодых, которые не услышат его.

Да, все так — иные ритмы, иные заботы и интересы, но насколько же все мы станем беднее, если не соприкоснемся памяти о самом высоком, пережитом твоим народом.

И здесь — в нравственной жажде понять судьбы и дух легендарного поколения, в том, как полно, чутко и «незашоренно» расслышан его слабеющий голос — главное достоинство фильма.

Беремся сказать больше. Песне и скульптуре достаточно обобщенного фольклорного знака. До сих пор обходился им и кинематограф,

и образную в эпическом смысле роль свою знак исполнил, теперь — исчерпал. Настало время доплатить были-легенде полный долг — раскрыть, развернуть ее в богатой реалистической, психологической структуре, не приглушающей, а обогащающей романтический строй. Документальный экран начал выплачивать этот долг, теперь — в «Созвездии...». Устойчивые сочетания разворачиваются в богатство подробностей, деталей, духовных оттенков, особенностей, наполняются движением во времени.

Вот это последнее — становление солдата великой Революции, рождение нового человеческого сплава — самое интересное и насущное для нас. Мастерство, интеллектуальная сосредоточенность авторов фильма уходят здесь в глубину материала. Уже не пластически-философское обобщение — трава — камень — лица, а дотошный анализ свидетельств истории выходит на первый план, драматургически напрягается.

Продвинемся вместе с цепью прямых репортажных, телевизионных по своей природе интервью. Послушаем стрелков. (Здесь нам придется обильно цитировать ленту, но фамилий мы упоминать не будем — это коллективный портрет, это латышские стрелки на общей исповеди перед потомками.)

Какими брались они за оружие в 1915-м, в империалистическую, когда немцы нависали над Ригой и ближними к ней родными им краями?

«Это вас называли «Ура-полк»? — «Нас. Бравые парни были. От пуль не бегали».

Защита своего дома вела их на первых порах. А на миру, да еще — своем, и смерть красна. А еще — «мы были молодые». И лихость, презрение к опасности становились общим стилем, даже внешне — напоказ. «Парни были, что надо! И свой стиль держали... Так мы фуражку надевали, по-своему. И заламывали! У этой никак не заломаешь, козырек неудобный. У нас покороче был... Гимнастерку расстегивали, ворот и рукава заворачивали... И винтовку покрепче в руки!»

И, как помните, между боями — танцы. «А что за танцы без девушек? И так как я был местным, меня за ними и посылали... Помню вот — Золотая Лошадь была, вторая была — Веселая Дора, третья — Длинная Тони, четвертая — Болотный Черт, пятая — Мария с одной титькой, а шестая была — Фортуна!»

Вот он — тот раблезианский, солено-крестьянский рассказ, который был «лишним» на ретро-съемке! Вот они, во весь молодецкий рост, новобранцы войны, еще просто лихие и бесшабашные. Что тут от железного латыша? Интуитивная, соборная отвага, пожалуй, пока — не больше.

Новобранцев щедро, вдосталь метят кровью. «Немцы газы пустили. Когда мы спасать бросились, там, как рыбы на песке, — человек возле человека. Кто уже мертвый, а кто задыхается, хрипит, в судорогах корчится».

Уже не стенка на стенку, не рукопашная, а травля, бойня. Первая мысль о бессмысленном, обездушенном облике этой войны.

Дальше — еще бесчеловечней.

«Вот такая длинная яма вырыта — как от меня до того улья (сцена снята на пасеке, и как пронзает эта точность видения далекого из сегодняшнего времени и места — «до того улья», как погрясающе сближено! — *А. Е.*), — все дно телами погибших выложено, а сверху — еще полряда... Спрашиваю, почему не зарываете? А мне говорят: погоди, вот второй ряд закончим, потом третий. И зароем».

Мясорубка, арифметика с трупным запахом, еще ближе и бессмысленнее рыло бойни. Но страшнее то, что за этим: «А один гад полковник сказал: «Вы, господа офицеры, берегитесь, а этого мусора хватит».

Узнаете почерк кастовой сволочи, мурло шовиниста, возвышенного над «иноверцами и инородцами», испоганившего нашу общую историю? С немцами латыши, как и другие части, в семнадцатом начали брататься. С этими — навсегда развело их бурно вскипающее время.

Так быстро взрослели и суровели молодые. В мае семнадцатого латышские части перешли на сторону большевиков. После Октября охраняли Смольный.

«Там ведь не надо было навытяжку под ружьем стоять... Холодно было в то утро... Я сижу на табуретке, читаю книгу, а он как раз поднимается по парадной лестнице. Я глаза от книги еще не отвел, встаю и требую: «Пропуск!» А он мне: «Я Ленин». Шуба у него такая, воротник поднят, не узнал... хотя видел уже несколько раз».

Великое — рядом, и простое, понятное. Свое.

«Голод был, разруха... А питерские рабочие то соль нам присылают — спецэшелон, а то кисеты красные — для махорки. Всей дивизии!»

«Куда нас только не посылали! Позже главком Юкум Вациетис уже не позволял отдельные полки на разные участки бросать. Шли всей дивизией. Он старался нас беречь».

«Кричат наши: «Хлопцы, девчата, выбегайте, латыши же идут, латыши идут! В клубе! В клубе!» К ним сразу собрались в кружок и говорили, говорили... про коммуну! Мы еще и понятия не имели тогда. Они про коммуну говорили...» — вспоминает в фильме старуха с Орловщины.

Эту свою, человечную революцию они слушали всем сердцем и — все ей отдали. Так совершался переход от молодой, еще напоказ лихости к коллективной отваге и пролетарской дисциплине — первым чертам новой героики.

Ну, а суровость?

«Вы знаете, что белые расстреляли целый латышский полк? Четвертый полк... Всех в плен захватили в Таврической степи, под Черненкой. Загнали в огромный сарай и всех пулеметами уложили».

Было — «коммунисты, выходи из строя». Латышей же расстреливали без опроса. Все та же кастовая сволочь.

«И даже когда я бежал мимо своих товарищей, раненых, они умоляли: застрели меня, не оставляй в плену живым. Но ведь права у меня такого нет — в своего стрелять. Когда могли, вытаскивали на себе. Но если бой... А дуло у винтовки длинное, сам он не может эту пулю в себя послать».

Коротка была фуражечка, которую можно было лихо заломить перед атакой. Длинное дуло у винтовки — неудобное в страшную минуту.

Невольно, свободно родился этот ф о л ь к л о р н ы й уже стык по ходу фильма. А вместил в себя — через цепь других емких подробностей — перелом времен, становление героического нового типа личности и массы. Суровой в ответ на жестокость схватки, на ненависть. Спаянной не по параграфу «навытяжку», а по классовому единству, новому человеческому братству, отважной не напоказ.

«Молва уже впереди нас бежала. Ведь как говорили: где латыши прошли — там улица, где повернули — там переулок».

«И пошли на Кромы. Вот сюда. И пошли... Больше не вернулась война! Вот. И все говорили: прогнали латыши их» (рассказ орловской старухи).

А по молве, по славе человек уже не может не мерить себя, не подчиняться ее магнитному нравственному полю. Ничто человеческое, спонтанно жизнелюбивое не ушло от них, но, безусловно, вняло новому самоконтролю, сообща принятым идеалам. Ну, например, стали они однолюбами, сколачивали завидные лебединые пары — и эта нота прозвучала в фильме, как и многое еще другое. На безудержном раблезианстве, которое пометило их бесшабашную молодость, мог бы «помириться», найти контакт с немалой частью аудитории Юрис Подниекс. Как-никак, а оно (хотя и другое по истокам) сродни той свободе, на какую иные облизываются по определенным образчикам. Не помирился, не поступился правдой ради сенсационного успеха.

Человек может заново выковать себя в ответ времени, а выковав, до конца пронести с достоинством новое «я». Таков нравственный посыл этого непростого фильма. Для этого и «развоплотил» он легенду, разъял ее традиционное целое, разглядел и расслушал. И она приблизилась к нам настолько в п л о т н у ю, что требует ответной, собственной духовной работы.

Константин Щербаков

Век и день

Интерес к неигровому кино — документальному, научно-популярному — в последние годы постоянно растет. В этих условиях все большее значение приобретает проблема поиска зрителем «своего» фильма среди сотен ежегодно выпускаемых лент. Проблема эта стоит здесь острее, чем в кинематографе художественном, ибо зритель часто сам не знает, что он должен искать, его информированность в этой части репертуарного кинопотока неизмеримо меньше, и имен художников — сценаристов, режиссеров, — которые могут его привлечь, он знает лишь единицы. Так что неигровому кинематографу приходится весьма активно искать и завоевывать своего зрителя. Задачи средств информации, особенно кинопрессы, задачи критики здесь очень ответственны, ведь идейное содержание кинопублицистики, ее пропагандистское значение трудно переоценить.

Исходя из этого, редакция сочла необходимым кроме рецензирования отдельных, заслуживающих общего внимания документальных картин предоставить свои страницы для обзоров, которые, мы надеемся, станут постоянными в журнале. Объединяться в них фильмы будут по-разному: по национальному или тематическому, стилевому или жанровому, или какому-либо другому принципу. Но что в любом из перечисленных случаев объединит ленты в обзоре — это позиция его автора, которому в данном случае редакция доверила «компас» для любителей документального кино.

Одной из существенных особенностей романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» представляется мне убежденная, вдохновенная поэтизация человеческого труда, самого неприметного и будничного. Что ни говори, есть, конечно, профессии, которые естественно выглядят в романтическом, поэтическом ореоле, и есть другие, по отношению к которым возвышенные слова, как правило, звучат фальшиво, если не высокомерно: вот, дескать, видите, я, художник, отыскал маленького человека и тяну его на пьедестал, понимаю, что он там не очень смотрится, однако из благородных соображений гуманизма и демократизма все же тяну... Но подлинное искусство — это и ниспровержение правил, установление на их месте своих, только этому художнику присущих. Дело не в том, что Айтматов с исчерпывающей полнотой показал нам человека из рядовых самого рядового — это давняя традиция великой нашей литературы. Дело в том, что в железнодорожнике Едигее, много лет прослужившем на затерянном в бескрайней казахской степи полустанке Боранлы-Буранный, писатель увидел — и нас, читателей, заставил увидеть — действительного хозяина жизни, думающего о судьбах страны, судьбах планеты и способного взять на себя ответственность за эти судьбы. Конечно, не один Айтматов именно т а к пытался увидеть именно т а к о г о героя, но сила убедительности и поэтическая мощь, с какими показан в романе Едигей, представляются мне уникальными.

Я, конечно, не собираюсь равнять значимость айтматовской прозы и скромной таджикской киноленты «Весь день до вечера» («Таджикфильм», автор сценария Х. Сайруллаев, режиссер П. Ахматов, оператор З. Исраилов). Однако если говорить о подходе, о способе рассмотрения — право же, общее здесь есть. И, смотря фильм, веришь в то, что бригадир пути Афган Зарипов думает не только о том, чтобы шпалы, рельсы были в порядке, но и о том, куда приведут людей рельсы, что опоясали нашу землю.

«Серебряные рельсы» — это приходилось слышать неоднократно, но надо, наверное, составлять со своим делом нечто единое, неде-

лимое, чтобы сказать, что рельсы стали серебряными оттого, что поседели, состарились (образ поэтический, однако отнюдь не абстрактный, совершенно реальный: вначале рельсы были темными, а потом отполировались, стерлись в результате долгой эксплуатации). И тут уже наша, зрительская фантазия начинает работать, и, глядя на седого Зарипова, мы думаем о том, что он тоже стар, как и его рельсы, но, как и они, продолжает надежно и верно служить людям. И снятые сверху серебряные рельсы воспринимаются не как заезженный символ дороги, ведущей в некую туманно-светлую даль, но как символ конкретного, реального, трудного человеческого пути, которым честно и прямо идут бригадир Зарипов и его товарищи.

Бригадир пути... В этом контексте предельно обыденный, без всяких прикрас снятый кадр, где бригада обходит вверенный ей участок дороги, проверяя, что надо заменить, что поправить, видится не столько уж обыденным и не совсем однозначным. И кадры хроники, запечатлевшие события, что происходят очень далеко от тех мест, где живет Зарипов, не кажутся насильственными вклейками, призванными «приподнять», «расширить масштаб». Нет, масштаб возникает изнутри, из скромного текста, наложенного на скромное изображение, но достоинство этой скромности дорогого стоит...

Здесь детали не просто достоверны, они крупнее, объемнее самих себя как таковых. Зарипов в своем саду скрещивает разные сорта фруктов — не знает толком, что получится, но пробует, хочет выдумать что-то. Чудачество? Но чудачество созидателя по натуре, который механическим исполнителем, знающим только «от и до», никогда не был и не будет, просто не может. Чудачеством, конечно, предстает и ироническая — дескать, не берите всерьез, — но все же надежда встретить однажды где-то в пути, на шпалах того индуса, который, говорят, весь мир решил обойти пешком. Однако с другой стороны... Почему бы и нет, в самом деле? На то и дороги, чтобы люди встречались. И поговорить с индусом хочется — чего он в самом деле ходит? Может, приткнуться ему некуда, может, нет у него своего места и дела на этой земле? А у человека должны быть и место свое, и дело... Хорош текст фильма — непритязательный, с юмором и вдруг, словно бы между делом, способный обозначить нечто весьма существенное.

«Стрелочник виноват, нашли стрелочника» — так говорят, когда возникает жизненная ситуация, в которой некое лицо или группа лиц пытаются уйти от ответственности, перевалив ее на человека вовсе уж крошечного, ничего не значащего. Недопустимо, аморально искать «стрелочников», и не только потому, что за свое каждый должен отвечать сам. «Стрелочник» «стрелочнику» рознь. Бывают такие, что взваливают на свои плечи ответственность с готовностью, которая иному значительному лицу и не снилась. И несут ее, не сгибаясь под тяжестью, — ответственность за все, что происходит вокруг нас. Чем больше их, этих людей, появится, тем жизнь наша будет становиться надежнее, прочнее, правильнее. Мысль эта со всей мощью прозвучала в романе Айтматова — не знаю, думал ли он об устоявшемся понятии «стрелочник», когда писал своего железнодорожного рабочего Едигея. Дала она о себе знать, эта мысль, и в непритязательном таджикском фильме.

Название произведения должно предельно сжато выражать его суть — это аксиоматично, однако редко бывает. Точное название «И дольше века длится день» соотносится с точным названием «Весь день до вечера» так же, как содержание одного из крупнейших произведений советской прозы соотносится с содержанием двухчастевки, не претендующей на большее, чем она могла сказать и сказала. Век и день разномасштабны, но соизмеримы. Век складывается из дней каждого из нас, из многих дней многих людей. В актив идут те, что прожиты ответственно и достойно.

Большая часть фильмов, увиденных мною для этого обзора, — о труде, рабочем, крестьянском, артистическом. Труд показывается без котурнов и фанфар, как ежедневная, нелегкая, порой выматывающая обязанность, которую, однако, надо выполнять с честью, если ты хочешь себя уважать. Не ловчить, не искать, где легче и денежнее, думать не только о своей

пользе, но и об общей. Призвание открывается не всякому, всеобщая удовлетворенность выполняемой работой — дело будущего. Однако непременное условие того, чтобы призвание открылось, — жить в согласии с теми простыми истинами, о которых только что сказано. Настолько простыми, что до банальности — рукой подать. Тем важнее очистить их от налета банальности, который по разным причинам нередко оказывается достаточно густым, плотным.

Фильм «Рыбак» (Рижская киностудия, автор сценария М. Мисиня, режиссер Р. Целма, оператор С. Николаев) — о бригадире рыболовецкого колхоза Янисе Скуе. Сдержанный, спокойный латыш, он очень мало говорит о своей работе. Скорее склонен пофилософствовать — что вот, дескать, пятьдесят пять лет, много это или мало, зрелый ли возраст для мужчины или поболе того, старость не за горами. Вот и нервы никуда, тянет на кладбище, а там плакать хочется... Да, о работе говорится мало, о призвании вовсе ни слова, все больше — отвлеченности. Мы это слышим, а видим горы, монбланы салаки — удача, хороший улов! — и всю ее надо перелопатить этими вот руками. Они перед нами крупным планом — со вспухшими суставами, разъеденные солью, густо покрытые чешуей, и, кажется, рыбный запах исходит от них, стойкий, на всю жизнь, никаким мылом, никакими щетками, кремами не уничтожить. Пятьдесят пять лет и все оставшиеся годы это же сплошная масса рыбы, от которой в глазах рябит. Но только вот... только ему это н у ж н о — изо дня в день вставать чуть свет, уходить в море и ловить, ловить, ловить эту самую рыбу, которая словно в прорву куда-то девается, и вечно ее не хватает, и требуется еще и еще...

Призвание, если понимать его не лозунгово, — штука достаточно загадочная. Это знают авторы фильма, решительно отказываясь от аксессуаров привычной рыбацкой романтики. Фильм черно-белый — рассвет хмурый, море свинцовое, тусклое. Тоска... Тоска? Ну это, знаете ли, кому как. Кому — тоска, а кто жизни не мыслит иначе, в любой другой обстановке, любой другой ситуации потеряет себя. Что же их притягивает? Может быть, это просто тайна, загадка таких людей, как герой фильма, нечто глубоко личное, даже ими самими не разгаданное вполне? Но как передать это другим, тем, кто идет следом? И тут наш герой, не очень, кажется, контактный, замкнутый в себе человек, словно утратил свою сдержанность, заволновался. Не идут молодые в рыболовецкое училище! А почему? А потому что моря не видят, понапридумывали разных правил, взять мальчишку с собой нельзя, уберегаем, а как же он после этого вырастет рыбаком? Да море не опаснее для подростка, чем какой-нибудь хоккей! А уж полезнее наверняка! Ритм фильма тут меняется, становится острее, что ли... Да про себя что говорить, работа есть работа, а вот про то, что на рыболовецких траулерах молодых лиц раз-два и обчелся, про это не говорить, про это кричать надо! Таким запомнился Янис Скуе — почти равнодушным, когда речь — о нем, и взволнованным, озабоченным, когда коснулось детей, молодых, смены. И подумалось: не путаем ли мы иногда, не принимаем ли за равнодушие то, что на самом деле есть не что иное, как достоинство труженика, которому делать свое дело попросту представляется гораздо более важным, чем распространяться о нем?

Прав ли бригадир рыбаков, утверждая, что мальчика надо, как встарь, с пеленок приучать к морю? Ведь важно, необходимо, чтобы он, мальчик, и о других своих возможностях в жизни имел достаточно полное представление. Да и опасность, которую несет в себе море для слабых еще, неокрепших и неумелых, тоже нельзя сбрасывать со счетов. Однако тревога, связанная с массовым уходом молодых из села, с тем, что освобождаемые стариками места часто остаются незанятыми, — она, тревога эта, не на пустом же месте возникла. И в этом свете размышления героя о возрасте, о жизненных рубежах и даже о кладбище перестают выглядеть такими отвлеченно-философскими, какими показались поначалу. Есть проблема, гражданская, социальная, нравственная, проблема больная — об этом в общем-то каждый знает. Так что не случайно в трех из просмотренных девяти фильмов — речь все о

Слева направо:

«Эта леди из Чаяна»

«Свои совсем особые стихи»

«Стозвонное эхо»

«Весь день до вечера»

«Где найти невесту?»

Слева направо:
«Будни Анны Аавер»
«Рыбак»
«Бобо»
«Образ»

том же... Очевидно, это свидетельство уважения к реальности, желания говорить о том, что есть, что тревожит.

На Куйбышевской студии кинохроники в фильме «Где найти невесту?» (автор сценария Г. Губачев, режиссер М. Серков, операторы Л. Садковой и В. Федотов) проблема берется с неожиданной стороны. Фильм начинается свадьбой. Идут счастливые молодожены, мир им да любовь, все прекрасно и радостно. Только сразу же выясняется, что для здешнего сельского загса такие вот «свадебные» дни — редкость. Почему? Старое сентиментальное танго звучит на фоне кадра, который повторится трижды: группа молодых ребят, расположившись, как на старой фотографии, глядит перед собой сосредоточенно и искательно. Можно сказать, что группа глядит: ребята разные по типажу, а взгляды более или менее одинаковые.. И чего они ищут, кого высматривают — понять нетрудно.

Дело в том, что в их селе драматически не хватает невест. Ребят — пожалуйста, а вот девушек... Ситуация затрагивается, если не ошибаюсь, до некоторой степени новая. Перед нами не заброшенная деревня, где молодым делать нечего, одни старики да старухи остались. Нет, деревня с передовой техникой, с тракторами, комбайнами. И ребятам, что возвращаются из армии, получив специальности водителя, механика, есть к чему приложить свои силы. И дом твой здесь, и работа, которую неплохо умеешь делать, вполне под стать техническому нашему веку, и платят так, как вряд ли заплатят в городе, — куда же ехать, зачем от добра искать добра? И живут ребята, работают, только все нетерпеливее оглядываются по сторонам. А куда оглядываться? Одинокий молчащий громкоговоритель на запертом клубе, две старушки примостились на солнышке, греются. Такая вот старообразная картинка посреди отнюдь не старообразного села. Оглядывайся не оглядывайся, а невесты, пренебрегши местными женихами, ринулись в город. Штурмуют общежития, частные квартиры, устраиваются на какую-никакую работу... Эмансипация, феминизация, как еще там... А может, без отвлеченных материй — просто близорукость руководителей, которым хватает деловитости, чтобы понять, что молодежь на село привлекать надо, но не хватает фантазии, чтобы вовремя вспомнить, что молодежь состоит из парней и девушек, и о проблеме их будущего, их семейной жизни тоже думать надо. Без современного Дома культуры молодой механизатор... да чего там, обойдется, посчитает иной председатель колхоза, занятие себе на вечер найдет — насколько полезное для души и тела, разговор иной. Детский сад, всякие там ясли — тоже, в конце концов, не его забота. А для молодых женщин это оказывается жизненно важным немедленно. То есть просто вот так: есть — хорошо, нет — до свидания. И ничего не попишешь: конец двадцатого века на дворе. Скольких бы ошибок удалось избежать, думай мы в деловой суматохе не только о первом времени, как в таких случаях любят отговориться, но и о том, которое неизбежно наступит за ним...

В соседнем колхозе, что за сорок километров, картина иная. Там — свадьба каждую пятницу. Там председатель, правление предусмотрели «проблему невест». Сделали все, что смогли. Очень много, прямо надо сказать, сделали, но решена ли проблема кардинально и до конца?

Какие условия ни создавай, не хотят, к примеру, девушки идти работать доярками на ферму, решительно предпочитают сферу обслуживания. Но коров-то доить надо, а мест в сфере обслуживания на всех не хватит... И снова старое-престарое танго сменяет ритмы «модерновой» дискотеки, и снова парни, солидно перекинув ногу на ногу, смотрят перед собой вопросительно и как-то... неуютно, что ли. Надо еще думать, дальше искать решения.

Один из вариантов ответа на вопрос, как удержать молодежь на селе, предлагает эстонский фильм «Будни Анны Аавер» (автор сценария У. Маасикас, режиссер и оператор С. Школьников). В нем коротко, но внятно рассказана жизнь делегата XXVI съезда КПСС доярки Анны Аавер, белоруски по национальности, давно уже живущей с мужем в Эстонии. Ответ фильма, подсказанный жизнью Анны, — семейные традиции, такие сильные в

Эстонии, пример жизни старших, настолько убедительный и яркий, что молодые по собственной воле готовы ему следовать.

Анна помнит войну, ужасы фашистской оккупации, знает цену молоку и дочери сумела все это объяснить. Профессия доярки в этой семье передается из поколения в поколение, дочь имела возможность выбора, но не воспользовалась ею, вернее, воспользовалась в том смысле, что решила наследовать дело матери. Снова тайна, загадка призвания? Но вот когда Анна рассказывает, как однажды заболела корова и никакие средства не помогали и как она, Анна, перепробовав все, с отчаяния стала поить корову вином, после чего корова, представьте, оклемалась, поправилась, — когда она все это рассказывает в виде шутки, курьеза, понимаешь атмосферу семьи, где к коровам относятся действительно как к родным существам. И понимаешь, что в этой семье могла вырасти дочь, которая, и так и эдак прикинув, решила остаться дома, не искать счастья на стороне.

Досматриваешь, однако, ленту с трудом, хотя она и короткая. Потому, в первую очередь, что по характеру кинорассказа, неторопливого, обстоятельного, лишенного кульминационных точек и словно исключающего авторское вмешательство, она слишком монотонна, зрителя «перекармливают» созерцательной объективностью.

Картина «Свои совсем особые стихи» (Ленинградская студия документальных фильмов, автор сценария П. Коган, режиссер Л. Станукинас, оператор Н. Волков) рассказывает о детском литературном объединении при газете «Ленинские искры», которым руководит удивительный человек — Вячеслав Лейкин.

Документальные фильмы о людях известных подстерегает, между прочим, одна опасность: внутренняя значительность персонажа как бы уже заранее, наперед задана, мы ждем подтверждений, авторы знают, что ждем. Изначальным жестким условием становится то, что должно естественно и свободно возникнуть (или не возникнуть) по ходу кинорассказа. Наверное, такая обусловленность иной раз мешает, заставляет торопиться с утверждениями, приводит к художественным переборам, что в конечном итоге рождает результаты, противоположные ожидаемым.

О Вячеславе Лейкине я раньше не слышал ни слова. В том, что он человек удивительный, меня со всей неопровержимостью убедили авторы фильма, сумевшие запечатлеть на экране неповторимость его личности.

Вспоминаю литературное объединение при газете «Московский комсомолец», с которым мне в свое время доводилось сотрудничать (спешу предупредить: не в качестве начинающего поэта, а работника газеты). Руководитель был человеком тактичным и умным, но как же ему приходилось нелегко! Поэтический талант многих участников был более чем сомнителен, кто-то понимал это и приходил сюда не для того, чтобы легче выбиться в профессионалы, но не все понимали, однако, не все! У большинства амбиция не соответствовала амуниции, представления о собственных возможностях перекрывали их скромную реальность. Но ведь и они, как правило, любили поэзию, пусть не бескорыстно, однако же любили. И им литературное объединение могло принести пользу, если руководитель найдет тонкое, почти неуловимое сочетание доброжелательности, осторожности с жесткостью и прямотой, если сумеет с минимально возможной болезненностью (вовсе без нее не получится) развеять безосновательные надежды и поможет подопечному развиться читательски, эстетически. А ведь у него, руководителя, и еще задача была, не менее важная: в широком потоке маловыразительных строк не пропустить те несколько, пусть еще неумелых, корявых, ради которых поток, сам того не ведая, и существует.

Примите все это во внимание, но добавьте еще одно немаловажное обстоятельство: в картине «Свои совсем особые стихи» перед вами не взрослые — дети. А принять во внимание надо, потому что страсти, обуревающие одаренных и неодаренных стихотворцев, — вот они, перед вами, в зачаточном, но уже достаточно явственном состоянии. Кто-то всеобщий любимец, в том числе и девочек, легкий, удачливый, и стихи получаются лучше, чем у других. Кто-

то — мрачноватый, ушедший в себя, но в семь лет уже знающий, что в его творчестве лучшее. Кто-то — робкий, боящийся слово сказать, а сказать ему, похоже, есть что... Взят один план, камера долго, внимательно скользит по ребячьим лицам, и как же много она в них прочитывает!

А посреди всех этих семи-девяти-одиннадцатилетних самолюбий, скрытых и открытых страстей, надежд, ревностей — руководитель детского литературного объединения Вячеслав Лейкин. И снова, в совершенно ином, конечно, контексте, приходит та же мысль, что и на просмотре фильма «Весь день до вечера»: какая невидная, по внешним признакам рядовая работа и какая нерядовая ответственность с нею сопряжена! Впрочем, вот еще что существенно: бывает, ответственность становится нерядовой, когда сам человек понимает ее именно так, а не иначе. Со страстью погрузившись в предельно зыбкий, неустоявшийся мир настоящей и ненастоящей поэзии этих мальчишек и девчонок, Лейкин, в сущности, взял на себя ответственность за их судьбы.

Вячеслав Лейкин не отыскивает у своих подопечных плохие строки, не объясняет, почему они плохие, выставляя на всеобщее обозрение, в фильме этого, во всяком случае, нет и, наверное, не случайно. Он бесконечно деликатен и добр, скорее перехвалит, чем недохвалит, но сделает это так, что слушатели поймут, где поощрение реально найденной поэтической строке, а где — искреннему душевному усилию, не увенчавшемуся поэтическим успехом. Руководитель развивал в детях способность к такому высокому душевному контакту, когда люди понимают друг друга с полуслова, а то и вовсе без слов. Учил понимать, что слова — это великое благо, но и великое зло, если пользоваться ими неумело, неосторожно, чрезмерно.

Во время просмотра я ловил себя на том, что домысливаю какие-то душевные движения героя — это было дано едва уловимым намеком, а этого... этого, позвольте, кажется, вовсе не было. Но ведь могло быть, верно могло? Свойство живого, емкого, привлекательного характера: достаточно получить представление о нем, и он не отпускает, возвращает к себе, его хочется домысливать, представлять в новых и новых ситуациях.

Фильм «Образ» (Литовская киностудия, авторы сценария И. Косткявичюте, Р. Шилинис, режиссеры А. Шюша, Р. Шилинис, оператор А. Ближа) — о народном художнике Литвы А. Гудайтисе. Здесь немало найдено: начало рабочего дня скорее мастерового, чем служителя муз, тяжкий труд, из которого происходит таинство творчества. И все-таки... все-таки мешает то, о чем говорилось несколькими страницами раньше: известность, значительность героя словно бы довлеют над авторами, связывают им руки, не позволяют говорить об этой самой значительности непринужденно, вольно, где надо — с юмором, где надо — с нескрываемым восхищением. Глуховатая сдержанность авторского голоса получается очень сродни все той же монотонности, о которой опять-таки уже поминалось в этой статье. Герой оказывается незауряден вообще, здесь мы с безусловностью верим авторам на слово, а вот чем он конкретно незауряден? Не знаю... Очень хотелось бы знать.

По ходу фильма художник говорит существенные и любопытные вещи. О том, что реальность в произведении искусства не равна себе самой, что человек на картине — это не просто человек, но еще и суждение о нем мастера, творца картины. И что приди в мастерскую десять режиссеров, они, по идее, должны бы были запечатлеть десять отличающихся друг от друга суждений о нем, в данном случае герое картины «Образ». Вот-вот! Художественная свобода, собственный взгляд, не трактующий натуру произвольно и своевольно (это была бы другая крайность), но способный преобразить ее жизненную неповторимость в неповторимость художественную, близкую — и иную.

Очень важно установить верные взаимоотношения между автором документальной ленты и ее героем. Отношение авторов «Образа», безусловно, крепких профессионалов, к человеку, о котором они взялись рассказать, отдавало заметной робостью, почтительностью, не то чтобы лишней, но как бы несколько сковывающей.

В фильме «Эта леди из Чаяна» («Казахфильм», авторы сценария К. Танаев, В. Васильков, режиссер В. Васильков, оператор П. Меньшиков) произошло смещение несколько иного характера. Материал авторы отыскали благодарнейший. Чаянский районный народный театр в Чимкентской области ставит «Веер леди Уиндермир». Героиню изысканной пьесы Оскара Уайльда играет председатель сельсовета Гульшахар Жолшиева, учительница с четырнадцатилетним стажем, мать пятерых детей. К тому же она мастерица, искусница, отлично умеет ткать ковры, как, впрочем, многие женщины в этом районе. А лорда Дарлингтона играет ее муж, о чем мы узнаем достаточно эффектно, в самом конце, когда застаем всю семью за воскресным бесбармаком, разумеется, ею же, «леди Уиндермир», приготовленным.

Современная учительница-казашка — и какая-то неведомая английская леди из прошлого века. Ее давняя и прочная привязанность к мужу, которая вдруг пересекается с изощренно-светской интригой уайльдовской пьесы... Наблюдай, фантазируй, показывай, изобретательно и тактично используя сопоставления, несоответствия, параллели... Авторы в общем-то так и поступают, однако с несколько, пожалуй, излишней непринужденностью доверяются материалу, забывая, что он не только благодарный, но и в известном смысле рискованный.

Это же, в конце концов, Англия, а не сельсовет — такими примерно словами наставляет исполнителей теряющий терпение юный режиссер народного театра. Комедийный эффект, возникающий из подобного рода штрихов был бы абсолютно уместен (он и теперь уместен во многих эпизодах, но не всегда), если бы авторы упорнее и целеустремленнее шли дальше его. Если бы за милой и слегка анекдотичной забавностью ситуации постарались разглядеть нечто большее. Например, то, как в поведении мужа и жены на самодеятельной сцене, в их интерпретации такого далекого текста сказалась их долгая и, судя по всему, счастливая совместная жизнь. Однако «сценические» куски весьма невыразительны: дескать, как интересно, что в такой глубинке играют английскую аристократию, — ничего «сверх» здесь не прочитывается. Допускаю, разумеется, что на сцене всего этого нет, и авторы не хотели домысливать несуществующее. Но тогда, очевидно, и не стоило на Уайльде, «леди», «лорде» сосредоточиваться столь обещающе, а показать бы все это как просто хобби милых, интеллигентных людей, в жизни которых Уайльд занимает определенное место, но у которых иные заботы и проблемы иные... Но это все «читается» как-то походя, а главное — представляете, леди из сельсовета, «эта леди из Чаяна».

Наверное, что-то встало бы на свои места, если бы режиссер вернее «расположил» героев в материале ленты, если бы поточнее нашел им, героям, эмоциональное, психологическое состояние, — тогда, можно предположить, и юмор бы получился более одухотворенным, теплым, и легкая ирония проскользнула бы во взгляде самих героев на свои увлечения... Их собственная ирония вместе с авторской.

Название фильма вполне соответствует смыслу показанного. Есть в нем нечто слегка снисходительное. Увидели, усмехнулись, вполне, конечно, по-доброму. В результате получилось талантливо, но... маловато. Маловато, может быть, как раз потому, что талантливо, неожиданно.

Авторы фильма «Образ», как уже было замечено, были чрезмерны в своей робковатой почтительности. Авторам «Этой леди из Чаяна» не хватило не робости, а, пожалуй, уважительной заинтересованности.

Хотя, замечу, поиском необычности сюжета, его четкой выстроенностью «Эта леди из Чаяна» вносит разнообразие в просмотренную мною программу.

Как вносят его две одночастевки, от кинонаблюдения над обыденностью также весьма далекие. Каждая из них берет некое явление, достаточно широкое, емкое, и претендует на то, чтобы дать его обобщенный образ, пусть мгновенный, весьма и весьма мимолетный.

Белорусская цветная лента «Стозвонное эхо» (автор сценария Б. Бурьян, режиссер С. Лукьянчиков, оператор Ф. Кучар) показывает репетицию оркестра, работу музыкантов, а потом на фоне хорошей музыки — скупые, неброские, исполненные спокойного достоинства

белорусские пейзажи. Или музыка идет на фоне пейзажей? Это затруднительно понять, хотя и пейзажи, и оркестр в высшей степени достойны внимания кинематографистов. В качестве рекламного ролика оркестра лента вполне смотрится, но авторы явно претендовали на большее — слишком уж все многозначительно, слишком не просто так. Вот как раз где возникает ощущение, что авторам хотелось, чтобы показанное ими значило много, а оно, показанное, значит то, что значит, не более. Возникает противоречие между замахом и ударом, которое и не дает возможности с чистым сердцем воспринять «Стозвонное эхо» ни как рекламный ролик, ни как философский этюд. Не оказалось детали, подробности, которая одушевила бы на экране краски и звуки, тем самым все поставив на свои места?

Вспоминается такая деталь в увиденном мной ранее узбекском фильме «Бобо», что означает «старик», «старость». Лица стариков мелькают на экране, множество лиц — веселые, грустные, злые, добрые, деятельные, усталые, открытые, замкнуто-сосредоточенные. Уважают в Узбекистане стариков, вот милиционер движение даже остановил и почтительно переводит дедушку через улицу. А потом вдруг на цветном экране — старая, поблекшая черно-белая фотография мальчишки в военной форме. И нескончаемые ряды солдатских могил, и старик на коленях перед одной из них. И драма старости здесь, и боль, и величие — причем не старости вообще, а именно этой, конкретной.

Что же можно сказать в итоге обзора, памятуя, что в него вошли всего девять лент из огромного кинематографического потока?

Фильмов, которые претендовали бы на большее, чем они реально в себя вместили, почти не было. Преобладала интонация раздумчивой негромкости, и это до тех пор располагало к лентам, пока не становилось ясно, что она слишком теснит все прочие возможности интонации. Одни правдиво наблюденные куски жизни сменялись другими, выхваченные из реальности люди говорили о своих реальных заботах, говорили тихо и буднично, как это и бывает чаще всего... Но вот где-то к концу просмотра подумалось, что те же самые люди, случись к тому достойный повод, наверное, могут сказать и торжественно, что они ведь и закричать способны, от радости ли, от горя. Словом, что людям свойственны жизненные проявления самые разнообразные, и если будничный, на каждый день способ существования, характер реакций, конечно, преобладает, то он все же не является исчерпывающим, единственно возможным.

В просмотренных картинах, при всей их по большей части жизненной убедительности, сказалась приверженность авторов к одному определенному способу художественного мышления. Нельзя упрекать художника за то, что он любит говорить тихо, что предпочитает съемкам событийным внимательное наблюдение над человеческой каждодневностью. Но случаются ведь в реальности и ситуации «громкие», нерядовые, не каждый день (оттого они и нерядовые), однако случаются и взывают к вниманию кинодокументалистики. Тем более что сказать тихо — не значит еще сказать достоверно, в этом также можно убедиться на примере нескольких картин, о которых здесь говорилось. Фальшь помпезности, пытающейся подменить обеспеченную изнутри монументальность, очевидна, явна. Однако и в доверительном разговоре по душам найти единственно точную интонацию далеко не всегда просто. Излишек робости от понятного желания быть ненавязчивым, излишек фамильярности от не менее понятного желания быть раскованным — и вот уже отношения с героем натягиваются, теряют непосредственность, которая была основой авторского замысла, непременной предпосылкой всей работы над лентой. Некоторые из увиденных фильмов не избежали и этой опасности, хотя, если говорить об общем впечатлении, превалировала интонация, вызывающая доверие и душевный отклик.

Девять картин из текущего репертуара кинодокументалистики — это, конечно, очень немного. И все-таки они дают возможность каких-то общих наблюдений и некоторых, пусть частных, выводов. Будем смотреть дальше.

Михаил Карташов

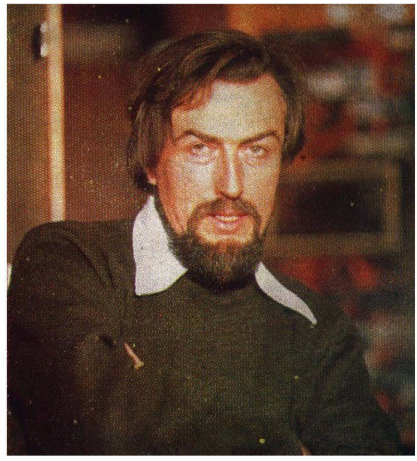
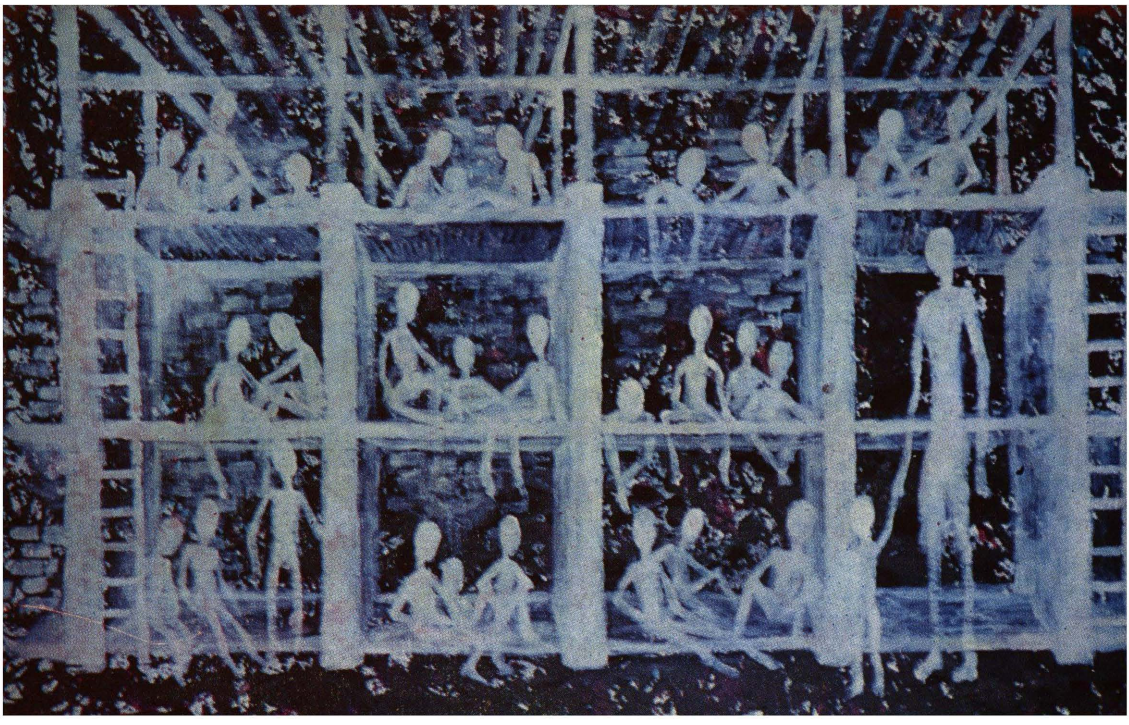
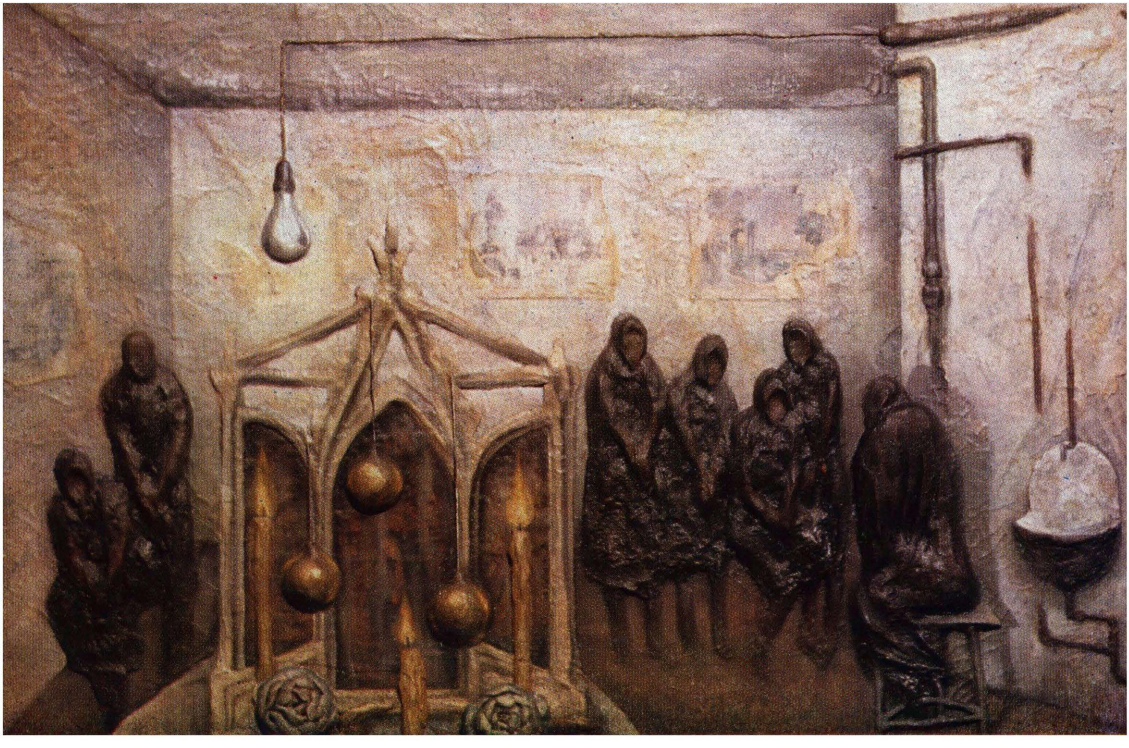


Фото В. Бондарева

«Уроки французского»





«Помни имя свое»

«Четвертый»

«Диалог»

«Последние дни»
Эскиз театрального занавеса

«Бедная Лиза».
Неосуществленная постановка

Гавриил Егиазаров

Пришел солдат с фронта

Я давно люблю прозу Андрея Платонова, часто перечитываю его. Но почему все-таки, когда представилась возможность экранизировать Платонова, я остановился именно на «Возвращении»? Мне кажется, в этом рассказе есть какая-то удивительная «фотогеничность», цельность, точный кинематографический ритм. Вообще, думаю, что пластика Платонова очень близка кинематографической. Платонов даже незначительное, казалось бы, событие и даже бытовую деталь умеет наполнить драматическим содержанием. Время и пространство у него обладают способностью сжиматься и растягиваться, круговорот событий, круто меняющий жизнь, совершается порой в течение нескольких часов, как это происходит в «Возвращении».

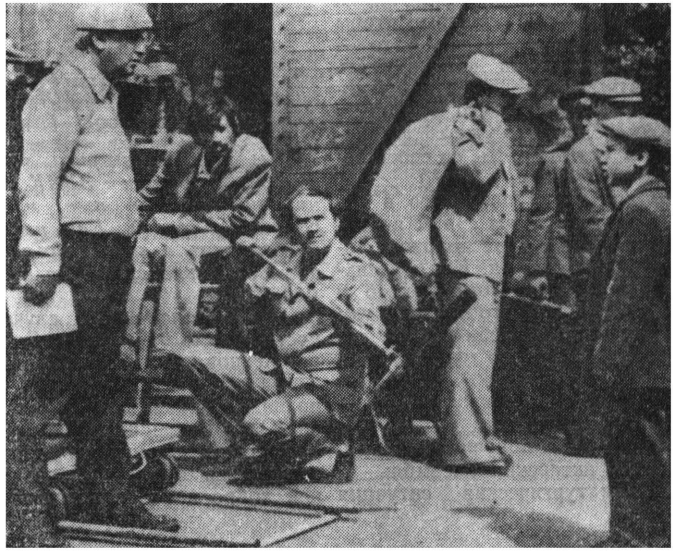
Что было для меня главным в этом рассказе, что мне хотелось выделить в нем? Прежде всего — проблему ответственности каждого отдельного человека за все, что происходит вокруг. Ради этого и производится «анатомирование» внутреннего мира героев. Мы избегали однозначности в оценке Иванова, его жены Любови Васильевны, сына Петрушки — стремились прежде всего присмотреться к ним и понять их.

Платонов никогда не отворачивался от правды реальности. Но через быт он всегда стремился выйти к проблемам бытия, постичь их по самым высоким критериям. Платонов очень ценил тепло человеческих сердец, победу светлого начала в самых прозаических обстоятельствах, он умел радоваться взаимной близости людей, ценил встречное движение человеческих душ. Эти чувства, к сожалению, весьма дефицитны в наше время. В них нуждается наш зритель.

Вслед за Платоновым мне в нашей картине, которая будет называться «Домой!», очень хотелось разобраться в следующих, далеко не шуточных проблемах: как строить жизнь солдату после возвращения домой? Почему там, на фронте, ему было легче, чем здесь, дома? Почему он решил, что уже заслужил пожизненное право пользоваться всем, что оказывается у него под руками? Почему он, солдат, силач, смельчак, пугается трудностей будничной жизни, сгибается под тяжестью тех новых задач, которые ставит перед ним мирное время? Ведь здесь, дома, он поневоле расстается с сознанием того, что он «самый сильный», «самый умный», «самый нужный», а главное — «переживший самое трудное» человек. Расстается с эгоистическим чувством собственной исключительности, в сущности, делавшим его героем. Оказывается, его жена — такой же герой, как он сам, если не больший. И вообще, здесь, дома, он ничего не понимает, он — чужой, он утрачивает привычные критерии. Настоящий-то хозяин дома — его двенадцатилетний сын Петрушка... То есть тут завязывается такой «узел проблем», о котором в двух словах не скажешь... Война, конечно, явление героическое, масштабное, но исключительность человека — согласно Чехову — проверяется только буднями.

Платонов придавал возможностям кинематографа огромное значение. Он написал семь сценариев, ни один из которых не увидел свет при его жизни.

***«Домой!»** Рабочий момент. Г. Егиазаров (слева)*



В № 3 «Искусства кино» за 1966 год был опубликован платоновский сценарий «Отец и мать», в котором, в примечании для постановщика, он писал следующее: «Картину надо ставить и играть в сухой, жесткой, экономичной манере, без всякой сентиментальности... Роль мальчика Степана должна исполняться артистически, а не рефлекторно, как часто играют дети в кино, и также без всякой сентиментальности и детской обворожительности».

Эти слова стали программными для меня. Но для того, чтобы в работе реализовать поставленные перед собой задачи, нужно было найти актеров-единомышленников. На роль Любы я пригласил И. Купченко. «Ум, душа, воля» — все эти три необходимейших актеру, по словам К. Станиславского, личностных компонента в этой актрисе есть. Она — личность! Капитана Иванова у нас играет Александр Михайлов. Мне пришлось по душе его человеческое обаяние. Вместе с тем сама актерская индивидуальность Михайлова, на мой взгляд, позволяет ему раскрыть внутреннюю противоречивость в характере героя.

В роли Петрушки у нас снимался десятилетний мальчик из детдома. Ведь для того, чтобы зрители поверили, что это — хозяин дома, он должен уметь делать все, он — деловой человек! Глядя на него, вы сразу поймете, что это уже сформировавшаяся личность, со своей нелегкой судьбой.

Однажды я повел его в буфет, заказали мы с ним яичницу. Как он все расположил вокруг себя, как ел! Как маленький мужичок! Помню, хлеб у него остался, я его провоцирую: «Ты оставь хлеб, брось его здесь!» Как он на меня посмотрел: «Бросить хлеб?..» Это был наш герой, Петрушка, — сомнений не оставалось.

Так у нас получилась семья, возник актерский ансамбль.

Драматургическая ситуация возвращения отца в родной дом после войны стала катализатором сложных внутренних процессов, переживаемых каждым из членов его семьи. Но главное в фильме — это то обновление, то возрождение к мирной жизни, которое переживает Иванов, решив было уйти из дома, где он почувствовал себя чужим, а потом вернувшись, вернувшись к корням, к очагу, без которых не может жить человек. Вот ради того, чтобы показать это возрождение в человеке, и ставим мы свой фильм.

Интервью вела
Л. Пайкова

Марина Левтова

Мои героини — мои современницы

— Вы молодая актриса, только что закончили ВГИК. Но на вашем счету уже много сыгранных ролей. Как начался ваш путь в кино? Как складывается ваше актерская судьба?

— Все началось со случайности: шесть лет назад Динара Асанова пригласила меня сниматься в фильме «Ключ без права передачи», где я сыграла Юлю Баюшкину. Впервые в жизни мне пришлось всерьез задуматься о таких понятиях, как добро и зло, больше того, вынести свои размышления на суд зрителей. Какой должна быть доброта истинная? Деятельной, убеждая фильм. Умение превратить слова о доброте в конкретные поступки помогает Юле в трудную минуту ее жизни.

Фильм имел успех: меня стали приглашать в другие картины играть моих сверстниц. Так было в фильме О. Гойды «Накануне премьеры», в «Последнем шансе» у Э. Гаврилова. Менялись сюжетные ситуации, но метод работы над ролями оставался, по сути, прежним — я везде играла себя. Поначалу меня не пугала такая легкость вживания в новые характеры, мне казалось, что естественность поведения на экране, которая мне давалась без особого труда, и есть мастерство. А потом все чаще стало приходить чувство неудовлетворенности. Я взрослела, рос мой жизненный и профессиональный опыт, а роли оставались похожими одна на другую, потому что, наверное, были сыграны мной без необходимого в творчестве напряжения. Тогда я поняла, что надо менять метод работы над ролью. Освоить искусство перевоплощения. Я поступила в Институт кинематографии на курс С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой. Этот период стал важнейшим в моей жизни.

К сожалению, нечасто на экране встретишь героев, чей внутренний мир раскрыт своеобразно, ярко, полно. Многие фильмы, в которых, казалось бы, поднимаются важные жизненные проблемы, успехом у зрителя не пользуются как раз потому, что в них нет героев, способных завладеть зрительским вниманием, по-человечески интересных. Часто актеру предлагается весьма схематичный рисунок образа, а это, как правило, сказывается и на характере развития сюжета, который как бы обескровливается, лишается внутренней

Марина Левтова в фильме «На чужом празднике»

энергии. Я сама столкнулась с подобным случаем в фильме «Каждый третий», где играла партизанку. К проблематике фильма нельзя не отнестись с уважением: авторам хотелось показать, как в чрезвычайно суровое, трудное для нашего народа время формировались человеческие характеры. Но картина не получилась: поверхностный драматизм батальных сцен не мог возместить отсутствия драматизма во взаимоотношениях между героями. Поэтому-то, наверное, не выстроилась в фильме линия фронтовой любви моей героини и молодого партизана-узбека.

Я не люблю эту картину, хотя и не умаляю своей вины за участие в ней.

Тогда же я снялась в картине В. Трегубовича «Трижды о любви». Ситуация, в которой оказывается моя Лена, нередко встречается в жизни: героиня не может принять любовь неплохого парня, прекрасно отдавая себе отчет в том, что его чувство к ней серьезно. После картины я получила немало писем, в которых мою Лену ругали за то, что она упустила такого парня, как Вася (его в фильме играл Сергей Проханов). Но Лена не может заставить себя полюбить, хотя и понимает, что перед ней хороший человек. «Ты хороший, но не мой», — говорит она Василию. Роль эта дорога еще и тем, что я впервые играла возраст. Мне и хотелось сыграть не девочку, а женщину, за плечами которой своя судьба, хотелось показать, как ей, городскому человеку, трудно в деревне. И мне кажется, многие понимают мою Лену и, что самое главное, — узнают ее!

Такой отдачей, ощущением обратной связи со зрительным залом и поверяется, как правило, жизненность конфликта, положенного в основу фильма. Тогда и поведение персонажей легко проецируется на близкие всем проблемы сегодняшнего дня. В этом смысле важной для меня оказалась работа в фильме «На чужом празднике», снятом на Свердловской студии режиссером В. Лаптевым. Сценарий В. Спириной мне понравился: он фиксировал явление, которое существует в жизни. Моя героиня Лариска, девочка из неблагополучной семьи, прожигает жизнь в бесконечных «фестивалях» по курортам в обществе сомнительных кавалеров. Ею интересуется милиция. Хотелось сыграть в этой роли и то, что заставило бы поверить: не все в Лариске погибло. Живое виделось мне в привязанности Лариски к подруге, к младшему брату. Наверное, не все в моей работе получилось так, как задумывалось, но все же Лариску зрители узнали, о чем свидетельствуют зрительские письма.

— *А в чем вы видите основные причины актерских неудач? Ведь не секрет, что множество невыразительных, серых актерских работ заполняет экран...*

— Причин много. Порой недостает профессионализма, сказывается слабое владение ремеслом в высоком смысле этого слова, недостаток общей культуры, скудноватый запас знаний... Но это причины субъективные, что ли. Есть и объективные. И среди них главная — несамостоятельность актера в кино. Хорошо, когда существует полное взаимопонимание с режиссером, оператором, очень плохо, когда его нет... И, конечно, проблема проблем — качество драматургии. Слишком мало сценарного материала, который заряжен подлинной жизнью. Часто предлагаются схемы, которые актеру надо «одушевить». Поэтому так хочется играть классику — Толстого, Чехова, Ост-

ровского. Классические произведения всегда созвучны современности. Но самое привлекательное для актера — характеры, разнообразные, полнокровные, которые интересно играть, интерпретировать с позиций и своего скромного опыта. Мне, например, очень хотелось бы сыграть Ларису из «Бесприданницы». Этот образ близок мне. Умением любить, невозможностью предать чувство, отказом от компромисса с собой. И своей слабостью: она понимает, что жить, изменив себе, нельзя, но и уйти из жизни сама не может — и благодарна Карандышеву за его пулю.

— Где вы снимаетесь сейчас?

— Я снялась на Студии имени М. Горького у режиссера Э. Уразбаева в картине «Инспектор ГАИ» по сценарию А. Бородянского. В центре фильма очень современный нравственный конфликт, неординарно решенный. Директор «Автосервиса» Трунов полагает, что он — «хозяин жизни» и поэтому ему все дозволено. Ему противостоит лейтенант ГАИ Петр Зыкин. Моя героиня — учительница Катя, замкнутый, подчас неуверенный в себе, но стойкий, последовательный, принципиальный в своих нравственных установках человек. Такие, как Катя, — они-то и есть гарантия высоких моральных критериев нашего общества. И если Зыкин в финале одерживает победу над Труновым, то опорой его в напряженном нравственном поединке является Катя. Хотя, возможно, Зыкин и не осознает этого.

Другая моя работа — участие в картине «Пацаны» Динары Асановой. Это фильм о «трудных» детях, с которыми не могут справиться ни в школе, ни дома. Правда, здесь у меня всего лишь эпизод, но очень драматически насыщенный. Молодая студенческая пара до встречи с «пацанами» воспринимает жизнь сквозь розовые очки. В короткой сцене раскрывается растерянность героев перед реальностью, которая оказалась гораздо сложнее их представлений о ней. В результате возлюбленные унижены друг перед другом, он не смог защитить ее и сам побит. Как им жить с этим грузом дальше?..

— А что бы вам хотелось сыграть, в чем еще попробовать свои силы!

— Кроме участия в экранизациях классики, о чем я уже говорила, мне хотелось бы работать в исторических фильмах. Мой небольшой опыт работы в картине С. А. Герасимова «В начале славных дел» — я играла там княжну Ольгу Буйносову — убедил меня в том, что работа над историческим фильмом обогащает актера. Обогащает знанием материала эпохи, к которой прикасаешься, многое дает для совершенствования актерского мастерства.

Интервью вела Л. Высоцкая

Поздравляем лауреатов Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

Совет Министров РСФСР присудил Государственные премии РСФСР 1982 года в области киноискусства:

Скопу Юрию Сергеевичу, автору сценария, **Басову Владимиру Павловичу,** автору сценария и режиссеру-постановщику, **Миньковецкому Илье Соломоновичу,** оператору-постановщику, **Мартынову Андрею Леонидовичу,** актеру, — за двухсерийный художественный фильм «Факты минувшего дня» производства киностудии «Мосфильм» (актеры Стржельчик В. И., Ульянов М. А., Чурсина Л. А., участники этого фильма, удостоены Государственной премии РСФСР ранее);

Денисенко Григорию Федоровичу, режиссеру, **Егорову Георгию Константиновичу,** оператору, — за документальные фильмы «Ради жизни на земле», «Спросите вы у матерей», **Ножкину Михаилу Ивановичу,** автору сценария, — за документальный фильм «Ради жизни на земле», **Иващенко Анатолию Захаровичу,** автору сценария, **Лаврентьеву Климу Анатольевичу,** режиссеру, — за документальный полнометражный фильм «Сотворение хлеба» производства Ростовской-на-Дону студии кинохроники;

Дружинину Александру Николаевичу, Зорину Валентину Сергеевичу, авторам сценария и ведущим, **Хухрикову Андрею Серафимовичу,** режиссеру, **Долине Виталию Ивановичу,** оператору, — за документальный полнометражный телевизионный фильм «Соль земли американской» призводства творческого объединения «Экран».

Л. Донец

В поисках адресата

В первую неделю «широкого» показа — с 6 по 12 сентября минувшего года — фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе «Остановился поезд» шел в двенадцати кинотеатрах Москвы. Редакция нашего журнала уже сообщила читателям («ИК», № 1) о намерении провести исследование проката этой картины с тем, чтобы выяснить возможности и средства, реальные и потенциальные, по наиболее эффективному продвижению фильма высоких художественных достоинств — к зрителю. Было решено провести конкретное наблюдение над жизнью картины в кинозалах, поговорить с работниками кинотеатров, познакомиться со зрителями, узнать, как и почему зрители пришли на эту картину — стихийно, случайно или по осознанному желанию и выбору — и что они о ней думают.

Я начала с телефонных звонков. Обзвонила все эти кинотеатры и прослушала голоса автоответчиков о репертуаре и сеансах. Очень это интересно, как выяснилось, — слушать подряд двенадцать записей одной и той же информации. Не все, правда, стали со мной общаться. Один глухо молчал, другой, как видно, разговаривал по параллельному с подругой, а мне злобно и упорно вызванивал «занято». Автоответчик кинотеатра «Красная Пресня» сообщил, что фильм «Остановился поезд» производства Студии имени Горького (и на том спасибо, все-таки «тепло», а могли бы сказать, что это «Азербайджанфильм», например, или «20-й век — Фокс»), но в основном все говорили толково, хорошо поставленными, внятными, «машинальными» голосами, четко называя фильмы и сеансы кинотеатра.

И вдруг я услышала голос почти дружеский, который мягко сказал: «Дорогой товарищ! В нашем кинотеатре демонстрируется новый художественный фильм «Остановился поезд». Этот фильм — страстный гражданский протест против равнодушия и безответственности, которые приводят к трагедии. В фильме снимались актеры Олег Борисов, Анатолий Солоницын, Михаил Глузский, Нина Русланова, Людмила Зайцева и другие. Фильм поставлен режиссером Вадимом Абдрашитовым в содружестве со сценаристом Александром Миндадзе. Приглашаем посетить наш кинотеатр».

Вот так автоответчик! Да с таким поговорить хочется. И чтоб он сказал еще что-нибудь, не отключался, не исчезал. Я вспомнила, как драматург Евгений Шварц писал, что в детстве он, уходя из театра, прощался с афишей и говорил: «Прощай, писаная!» Вот и здесь захотелось кивнуть по-приятельски и сказать в трубку: «Прощай, записанный, спасибо, потрудился, все рассказал». И на голос автоответчика мы пошли в кинотеатр «Ленинград» с заведующим отделом публицистики журнала Владимиром Ишимовым.

Кинотеатр «Ленинград» расположен неподалеку от метро «Сокол». В районе — крупнейшие заводы, известные научно-исследовательские институты. Публика заинтересованная. Кинотеатр большой, благоустроенный, чистый. С налетом казенности, как всякий большой кинотеатр, но грамотно оформленный в интерьере и снаружи — с масштабной фасадной афишей к фильму «Остановился поезд», с краткой аннотацией на фильм на афише, с типографским плакатом в витрине, рекламирующим эту картину. Как говорится, «сделали все, что могли».

Фильм «Остановился поезд» идет в кинотеатре всю неделю и на всех сеансах. Монопольный прокат — это идеальные условия для фильма. И это, как выяснилось, редкость. Из всех двенадцати кинотеатров «широкого» показа так фильм шел только еще в кинотеатре «Баку». В остальных десяти — не все дни недели и не все сеансы в течение дня, перемежаясь с другими фильмами. И подчас — в невыгодных условиях.

Так, в «Балтике» — только на одном сеансе, 21 час, не самое удобное для зрителей время. В «Минске» — только на двух утренних сеансах — в 10 и 12 часов, словно специально для того, чтобы фильм не смотрели. В «Витязе» — всего два дня недели — 6-го и 7-го. В «Зарядье» самый ходовой сеанс, когда люди приходят в кино после работы — 19 часов, — был отдан другому фильму. В «Полярном» и «Украине» — только два сеанса в день — 10 и 18. В «Праге» фильм вначале пошел на всех сеансах, но сбора не было, пришлось выручать кинотеатр, и ему подкинули еще два фильма — «Трын-трава» и «Сдается квартира с ребенком». В «Родину» (кинотеатр двухзальный) сразу дали старый детектив рижской студии «Быть лишним» во второй зал, для плана.

В кинотеатре «Ленинград» зал один. В нем тысяча мест. Зрителей было на каждом сеансе немногим больше ста. Сеансов в течение дня — пять. Если взглянуть на точную статистику в отчетах кинотеатра для АСУ, то она выглядит так. Первый день (соответственно сеансам): 156, 160, 94, 230, 186 зрителей. Второй — 156, 153, 189, 85, 90. Третий: 100, 134, 90, 140, 164. Четвертый: 124, 101, 78, 164, 171. И так далее. Это на тысячу мест. Значит, десять-двадцать процентов от полного зала зрителей.

Главный администратор кинотеатра Шустинская Вера Андреевна сказала рассерженно: «Скучный фильм. Зритель с него уходит, особенно вначале. Только успеваешь дверь открывать и закрывать. 47 организаций обзвонили — и никакого сбора. «Любимая женщина механика Гаврилова» хоть ползала собирала. А тут — не идет народ. Кинофикация ведь знает, что за картину дает в кинотеатр, надо, чтобы давали сразу и другую, на которой план можно делать. Зритель идет в кино отдыхать. А с такой картиной надо работать клубно — давать в небольшие залы и показывать длительное время»...

Мы просим помочь нам поговорить со зрителями после просмотра. Нам открывают зал, когда идут финальные титры и весь народ уж поднялся (нет, все-таки титры должны предварять картину, как в книжке!). Зажигается свет, и мы обращаемся с просьбой остаться тем, кто хочет поговорить о картине с сотрудниками журнала «Искусство кино».

Подходят человек пятнадцать. Постепенно народ рассасывается. Нас только двое, и мы не можем записывать всех сразу, да и все сразу не могут говорить, а ждать не все хотят. Остаются самые стойкие, те, кого фильм тронул, взволновал. Вот они, эти зрители.

Полякова, биолог, 45 лет: «Я специально приехала на этот фильм из Отрадного, потому что очень люблю актера Борисова. Фильм меня поразил своей правдивостью».

Алексеева, инженер, 30 лет: «Я попала на фильм случайно. Фильм необыкновенно актуальный. У нас много недостатков, и нам не подвиги нужны, нам нужно прекратить разгильдяйство. Я — на стороне следователя».

Гололобов, пенсионер, работал в ГАИ: «Кинотеатр «Ленинград» — в моем районе, и я хожу сюда часто. Фильм мне очень понравился. Да, подвиги воспитывают, но не надо покрывать грехи одних геройством других».

Осипов, главный механик стройуправления, 40 лет: «Я хожу в кинотеатры в среднем раз в неделю. Кино люблю. Особенно люблю французские и итальянские политические фильмы. Чтобы посмотреть фильм «Доживем до понедельника» в повторном прокате, поехал однажды в кинотеатр «Балтика» на Сходненскую. Сидел один во всем зале. В наших фильмах часто нет внутренней остроты, а фильмы с сюжетной остротой, как «Экипаж» или «34-й скорый», приедаются. Фильм «Остановился поезд» — жизненный, реалистичный».

«Касминина Алла Дмитриевна, — сказала худенькая молодая женщина и заплакала. —

Простите меня, у меня ребенок погиб из-за такой же безответственности людей, я не могу говорить»...

Мы почувствовали себя виноватыми перед этой несчастной женщиной. «Простите нас, пожалуйста», — бормотали мы. «Ничего, ничего, это вы меня простите, я хочу сказать, что это очень нужный фильм»... Она была в том состоянии, когда и хочется говорить о своем несчастье и невозможно о нем говорить... Женщина ушла. Разошлись остальные зрители. Отправились дальше и мы.

Так мы работали две недели. Обошли одиннадцать кинотеатров. Разговаривали с администраторами и зрителями. Были в центре и в Бирюлеве, в кинотеатрах с маленькими залами и большими, в жилых районах и нежилых, в рабочих районах и в районах, где зрители преимущественно — интеллигенция, в кинотеатрах за два дня до ремонта и только что отремонтированных, уютных и бесприютных, на утренних сеансах и вечерних, в будничные дни и в воскресенье.

И картина сложилась следующая. Она повторялась от раза к разу. Зрителей, пришедших смотреть фильм, немного: меньше, чем на ином отечественном или зарубежном «боевике». Но те, кто пришли не случайно, кто выбрали фильм сознательно, — его оценили. Как сказала обаятельная Валентина Васильевна Витковская, главный администратор кинотеатра «Зарядье»: «Фильм не кассовый, но своего зрителя он найдет».

●

Раньше критика ругала плохие картины, не задумываясь о зрителе, а зритель ходил на эти картины, не задумываясь о критике. А если задумывался, то недоумевал: глупые они или подкупленные, что пишут такое несусветное, дескать, плохая картина «Фанфары любви».

Тогда можно было существовать в почти неприкасаемых сферах, зритель все равно в кинематограф ходил — фильмов было мало, не было телевидения, спрос на «культуру» был не столь всеобъемлющим, кинематограф чувствовал себя почти хозяином среди других искусств по влиянию и месту в жизни людей, зритель смотрел все.

Теперь зритель выбирает. Он выбирает кино из различных пластов культуры (и далеко не всегда именно кино, что естественно), он выбирает фильмы по своему желанию и вкусу. Зритель приходит в кинозал не только отдохнуть, отвлечься, развлечься, переключиться, забыться и так далее. Относясь к кинематографу как к зрелищу, что и соответствует его природе, зритель ожидает от фильма и эмоциональной вовлеченности, и жизненных уроков, и нравственных размышлений. И сейчас проблема зрителя — это проблема существования самого кинематографа. Существования его как равноправного искусства, исследующего жизнь эстетически.

Это заставляет всерьез думать о зрителе, о его эстетической готовности не только смотреть, но и видеть фильм, заставляет думать обо всем том комплексе средств, которые способны этот уровень повышать. Ведь в идеале зритель должен видеть даже не просто фильм, а «картину полета», знать место фильма в творчестве его авторов, уметь оценить кинопроцесс в целом.

Сейчас все сошлись на том, что зритель — дифференцированный. Это безусловно. Как безусловно и то, что любой зритель охотно выбирает зрелище, развлечение, отдых. Сделать зрительский выбор осознанным и целенаправленным — задача непростая, не одномоментная и не решаемая, скажем, критическими оценками низкопробных фильмов. Да, нужно сказать режиссеру Б. Дурову, что его фильмы «Пираты XX века» и «Не могу сказать «прощай» — «ниже всякой эстетической критики». Но вот по зрительской статистике боевик «Пираты» вырвался вперед даже в сравнении с полюбившейся всем картиной «Москва слезам не верит». А придя в клуб комбината имени Свердлова (находящийся в центре города, на Саввиновской набережной — район, где есть и предприятия, и вузы), в котором демонстрировался фильм «Остановился поезд», мы услышали буквально плач кассира: «Что же это кинофикация такие картины нам дает? Помогите нам, пожалуйста, если можете. Кому это интересно — разбираться с железнодорожной администрацией в ее неполадках?! В зале 600

мест, а на сеансе сидят десять-двадцать человек. Уже два раза пришлось отменять сеанс в 21 час. Не будем же мы из-за трех человек гонять аппаратуру. Слава богу, сейчас взяли еще «Не могу сказать «прощай». Хорошая картина, жизненная, зрители сидят, затаив дыхание. Механик однажды опаздывал, долго ждали и то не ушли. А с «Остановился поезд» — просто беда».

«Вот такая прискорбная картина получается», — как сказал бы следователь Ермаков. Спрос вроде бы определяет предложение, ничего с этим не поделаешь, так сразу, во всяком случае. Кроме того, не исключено, что одни зрители, пришедшие смотреть «Не могу сказать «прощай», чувствуют себя обманутыми, а другие испытывают на фильме самые высокие чувства. И нужна очень кропотливая, длительная работа, чтобы избежать власти «стихии».

Есть план. От него не уйти. Картина обязана собирать зрителей. Ведь план — не только прогрессивка работникам кинотеатра, в которой они крайне заинтересованы, это и деньги местного бюджета района, города, области. Жесткий закон экономического рычага существует. Но нравственный потенциал кинематографа при его массовой аудитории, особенно если смотреть не только в сегодняшний день, а видеть перспективу развития общества, — как минимум, не менее серьезная задача. Важно ведь не одно только количество кинозрителей, но эстетический и духовный рост самосознания публики.

Как серьезному фильму искать своего зрителя наилучшим образом, наикратчайшим путем?

Что сделать, чтобы на такую картину, как «Остановился поезд», сочетающую художественную высоту и гражданскую смелость, зритель пришел, остался и задумался?

Что сделать, чтобы зритель получил о фильме предварительную четкую информацию и просмотрел его в оптимальных для себя условиях?

Как способствовать тому, чтобы зритель выбирал фильм и чтобы выбор этот был осмысленным?

●

Существуют три главных условия, при которых фильм «доводится» до широкого зрителя: 1) реклама; 2) количество копий, то есть тираж; 3) длительность показа во времени — количество кинотеатров, сеансов, дней. Нужно сказать, что в случае с фильмом «Остановился поезд» кинофикация и кинопрокат сделали многое.

Его не пустили в кинотеатры на самотек, с ним, безусловно, хотели работать и работали. Но все ли было сделано и все ли, что было сделано, пошло во благо? Очень хотелось бы вместе с читателями над этим подумать.

Фильм «Остановился поезд» получил значительный тираж для столицы — двадцать копий. Если учесть, что количество копий на Москву не превышает обычно тридцати, то это тираж серьезный. С начала августа на предварительном показе фильм три недели шел монопольно в кинотеатре «Россия», кинотеатре престижном, на две с половиной тысячи мест. Была организована премьера фильма с показом фрагментов из предыдущих работ В. Абдрашитова, с представлением группы и вступительным словом о творчестве режиссера В. Абдрашитова и сценариста А. Миндадзе. Затем — также монопольно — картина шла неделю в кинотеатре «Ударник», затем неделю — в крупнейших кинотеатрах «Звездном», «Первомайском», «Таджикистане». Все это был предварительный показ.

Следующий этап, так называемый широкий показ, как я уже говорила, — в двенадцати кинотеатрах (правда, мало по сравнению с двадцатью наличными копиями). А затем уже до конца сентября каждую неделю — в пяти-шести кинотеатрах по очереди. 13—19 сентября — «Горизонт», «Керчь», «Победа», «Темп», «Урал». 20—27-го — «Байкал», «Буревестник», «Мечта», «Новатор», «Новороссийск». И так далее. Всего в сентябре — почти в сорока кинотеатрах. Такой же выгодный ступенчатый показ (не сразу отработать фильм во всех кинотеатрах по городу и избавиться от него, а давать его во всех кинотеатрах постепенно, что предполагает «перелив» информации — одни посмотрят, расскажут другим) был намечен и в

дальнейшем прокате. (Статья пишется в конце 1982 года.)

Послушаем, что говорит о прокате своих картин режиссер Вадим Абдрашитов: «Пленка, лежащая в коробках, — это еще далеко не фильм. Чтобы она им стала, картину надо показать зрителю. Произведение оживает на экране, но не в пустом зале. Показ фильма зрителю — последний и чрезвычайно важный этап работы над картиной. Режиссер сделал картину и передает ее в руки кинопроката, который и завершает всю работу над картиной. От того, как это будет сделано, часто зависит судьба фильма. Естественно поэтому, что режиссеры пристально наблюдают за работой кинопроката.

Наши с А. Миндадзе картины имеют разные прокатные судьбы. «Слово для защиты» — удачную. «Охота на лис» же в Москве практически не шла. А жаль, потому что там был, на наш взгляд, разговор о вещах весьма серьезных.

Что касается демонстрации в Москве фильма «Остановился поезд», то здесь как раз хотелось бы сказать слова благодарности. Не залпом одновременного показа во всех кинотеатрах, а двухмесячным показом в пяти-шести кинотеатрах картина была доведена до зрителя. Это было тем более правильно, что фильм плохо рекламировался. Даже типографских плакатов по городу я почти не видел. Зритель шел на картину, не зная, что за фильм ему покажут, а в нашем случае важно было — знать.

С фильмом необходимо работать. И когда это делается хорошо — результат налицо. А поскольку в нем заинтересованы и прокат, и авторы картин, надо бы нам собраться вместе и поговорить о том, что нужно и можно сделать для общей пользы.

В одном я уверен: мы недостаточно используем любовь зрителей к актерам. Между тем за рубежом их потому и превращают в «звезд», что этого требуют интересы проката. А мы всего лишь несколько стыдливо перечисляем на плакате или в афише фамилии актеров. Я работал с замечательными нашими актерами, настоящими звездами — Неёлова, Купченко, Муравьева, Борисов, Солоницын, Янковский, Гостюхин, Любшин, — но ни разу в рекламной работе проката это не было использовано. Даже телевизионный «Спутник кинозрителя» скучновато пересказывает сюжет или биографию режиссера, но не обращает в достаточной мере внимания зрителей на актеров. Кстати, у этой передачи — я уверен — есть немалые резервы, только их нужно смелее разрабатывать».

Как видим, имея претензии к рекламе, режиссер прокатом своей картины «Остановился поезд» доволен. Но возникают все же вопросы, на которые, на наш взгляд, пока что нет однозначных ответов. Да, и режиссер, и прокат заинтересованы в том, чтобы картину посмотрело как можно большее количество зрителей. Да, если давать картину в огромные залы на две тысячи, тысячу человек, то все равно она в результате соберет большее количество зрителей, чем в небольших кинотеатрах. Да, устроить премьеру в «России» — это престижно, это обращает на фильм внимание, является как бы знаком, что картина стоит того, чтобы ее смотреть, — так справедливо считают руководители и работники Управления кинофикации и кинопроката города Москвы, горячие сторонники фильма, много сделавшие для его пропаганды.

И все-таки реальная картина проката не вызывает успокоения. Вот предварительный показ в крупных кинотеатрах. В кинотеатре «Россия» фильм шел три недели, со 2 по 24 августа, монопольно. Возьмем статистику нескольких дней.

10 августа, вторник. На сеансах 11 часов, 13, 15, 17, 19, 21 количество зрителей соответственно 450, 500, 870, 626, 1370, 800. 15 августа, воскресенье, соответственно — 490, 840, 1550, 1200, 1200, 500.

В кинотеатре «Звездный» — кинотеатр экспериментальной, занимающийся проверкой кинорепертуара на зрителе, зрительским прогнозом, — фильм шел монопольно неделю в большом зале на 1000 человек.

Берем два дня — «хороший» и «плохой» — воскресенье и среду. 10 августа на сеансах 10, 12, 14, 17, 19, 21 — 74 человека, 140, 120, 120, 170, 292. 15 августа на тех же сеансах — 96, 224, 270, 347, 374, 311.

Примерно такие же данные и в кинотеатрах «Первомайский», «Таджикистан», «Ударник», где были предварительные монопольные недельные показы в больших залах на 1414, 800 и 1206 мест, и в других кинотеатрах.

Вот что говорит методист кинотеатра «Россия» Наталья Пантюшкова: «Кинотеатр «Россия» существует двадцать лет и имеет свои традиции. Это крупнейший кинотеатр Москвы, да и всей страны, в котором начинают свой путь к зрителю наши лучшие ленты. Таким фильмам мы устраиваем премьеру, которая всегда праздник в нашем кинотеатре.

«Россия» — кинотеатр на две с половиной тысячи мест, то есть кинотеатр для широкой публики, и мы должны ориентироваться именно на широкую публику, на фильмы, которые могут захватить аудиторию и яркой зрелищностью, и острым сюжетом, поэтому у нас идут и такие фильмы, как «Карнавал», «Трюкач», «Душа».

К сожалению, фильм «Остановился поезд» плохо прошел в кинотеатре, хотя мы много сделали для привлечения зрителя. Перед премьерой вместе с режиссером мы обдумали фасадную афишу, которая выражала смысл картины. Художник нарисовал двух героев, следователя (артиста О. Борисова) и журналиста (артиста А. Солоницына) в позах, воплощающих конфликт, противоборство этих людей. Так же вместе с режиссером мы отобрали текст аннотации для рекламы, потому что «Рекламфильм» предлагал очень разноречивые и прямо противоположные по смыслу тексты (мы-то обратили на это внимание: у кинотеатра «Победа» на афишной рекламе было написано: «Фильм рассказывает о железнодорожной катастрофе, в результате которой погиб человек». — *Л. Д.*). К премьере мы выпустили рекламные листовки по картине, которые изготавливаются специально в нашем кинотеатре. Премьера была праздничная, представительная. И все-таки зритель не пошел на фильм. В кинотеатре в среднем сидело около семисот человек. Это третья часть зала. В воскресенье вечером было больше народа, но потока все равно не было. А ведь кинотеатр находится на «бойком месте». Люди, гуляя, приходят к нам. Если одновременно фильм идет у нас и в «Октябре», то часто бывает так, что «Октябрь» «горит», а у нас — аншлаг или, по крайней мере, — план.

Мало того. Потрясающим фактом для нас было то, что зрители во время сеанса уходили (у нас обычно зрители не уходят, если уж сел, то сидит), да еще и резко выражали персоналу свое неудовольствие, возмущались, мол, что за кошмар вы показываете. Очевидно, несмотря на нашу рекламу, в которой мы пытались обратить внимание на смысл картины, зрители пришли все же смотреть аварию, катастрофу, «боевик» и были разочарованы, когда их ожидания не оправдались.

Я думаю, что фильм «Остановился поезд» требует гораздо более камерных условий просмотра. Правда, нужно учесть, что был летний период, август месяц, когда мало москвичей и публика в кинотеатре приезжая, случайная.

Но главное: к прокату такой картины нужна тщательная подготовка, которая проведена не была. Упущена широкая предварительная информация. О таком фильме зритель должен быть полностью, всесторонне и эффективно информирован по радио, телевидению, рекламой. Нужна заметная пресса, полемика в прессе. Лишь после тщательной подготовки такой фильм можно выпускать в широкий прокат».

Факт невыполнения кинотеатром «Россия» плана в дни показа фильма «Остановился поезд» очевиден. Но все же цифра 700 зрителей на киносеансе отнюдь не мала. Трудно не согласиться с Натальей Пантюшковой. «Остановился поезд» — неторопливый по ритму, аналитичный, с «обманным» детективом, существующим не для сюжетной интриги, фильм, в который нужно вглядеться, хотеть вглядеться. И не только. Исследуя два возможных нравственных типа бытия человека в обществе — инерционного, фатально обусловленного («что я могу сделать?») и совестливого, идеологического («не могу молчать!»),— фильм требует от зрителя особой сосредоточенности. Не нужны ли зрителю, действительно, другие, более благоприятные условия просмотра, более интимное общение с героями, «чувство локтя» с соседями по залу, где собрались не

случайно зашедшие в кинотеатр. Не должен ли такой фильм идти в небольшом зале и — долго?

Даже не будучи ученым-социологом, можно прогнозировать, что фильм «Остановился поезд» на сегодняшний день, к большому нашему сожалению, не будет лидером проката. Так разумно ли давать фильм в тысячных кинозалах, в которых повышена вероятность зрителей, зашедших случайно или по ошибке? Как сказала нам главный администратор кинотеатра «Победа»: «Я как прочитала в газете «Труд», что это фильм-диспут, так и поняла: все, не будет в кинотеатре зрителя».

Но вот у нас был и диспут. Со зрителями. Он возник стихийно. Непредсказуемо. Сам по себе... Это было в кинотеатре «Зарядье». Кинотеатр — в самом центре Москвы, рядом с гостиницей «Россия», Москвой-рекой, Кремлем. Район нежилой. Здесь, в центре, работают и разъезжаются по своим микрорайонам. Много приезжих. Кинотеатр уютный, несмотря на свои 800-местные залы. Небольшое фойе. В фойе — выставка работ врача-пенсионера — вышивка гладью. Это потом вам объясняют, что на стенах вышивка. А поначалу вы смотрите как бы японскую живопись. На каждой картине — ветка цветов, букет цветов, один цветок. Маленькие, нежные, с тонкими длинными листиками, как акварельки, жирные, сочные, густые по цвету, с крупными лепестками, как живопись маслом, — эта неожиданная выставка в фойе так непохожа на обычное оформление кинотеатров, что вызывает просто радость. Не скрою, нам сразу понравился и кинотеатр, и его главный администратор Валентина Васильевна Витковская.

Мы, как обычно, зашли с Валентиной Васильевной под финал фильма в зал и попросили остаться тех, кому это интересно. Мы ожидали, что останется человек десять и двадцати минут, которые у нас есть перед следующим сеансом, вполне достаточно. Можно, конечно, собраться в администраторском кабинете, но есть риск, что народ разбежится — кто-то спешит, а кто-то и не любит, чтобы его сразу же после фильма интервьюировали.

Невозможно передать, что тут началось! Остались почти все, кто был в зале, ну, скажем, половина, человек семьдесят, сели крепко на стульях, встали в проходах, и поднялась такая буря, которую нельзя было унять. Мы не могли ни направлять, ни регулировать этот процесс. Люди переругивались, доказывая свою правоту, правоту журналиста, правоту следователя. Пожилого мужчину, который сказал, что фильм интересен по теме, но мало психологичен, чуть не линчевали. И я думаю, всех раздразнило не его мнение — многие говорили о художественных недостатках, почти все отмечали длинноты, — а сам тон, холодный, торжественный и посторонний. Вообще, никто никому не давал говорить, потому что говорить хотелось всем, все разбились на пары, трио и доругивались группами. О нас уже забыли. Мы не могли вывести людей из зала, а ведь наступал на пятки следующий сеанс. И уже потесненные из зала билетером почти на улицу, люди не уходили, спорили, разгоряченные, азартные, переполненные желанием говорить о фильме.

Вот несколько зрительских мнений из кинотеатра «Зарядье», которые, к сожалению, не смогут передать атмосферу спора. Как мы пожалели, что не взяли с собой магнитофон!

Петровых Светлана Михайловна, 23 года, рабочая на радиозаводе, приезжая: «Я прочла в витрине кинотеатра рекламу и вернулась именно к этому фильму. И не жалею, что вернулась. Фильм заставляет задуматься о жизни».

Бессонова Ирина Григорьевна, кандидат исторических наук, 40 лет: «Тема актуальна, она нас всех беспокоит, но невыразительно, скучно раскрыта. К тому же следователь — груб».

Петрусенко Татьяна Николаевна, экскурсовод, 40 лет: «Вопрос о героизме машиниста здесь остается открытым. И дело не в нем. Мы не можем отказаться от героического в человеке как от заложенной способности в трудную минуту жертвовать собой ради других, не рассуждая. Но я — за следователя, за правду. И он не кажется мне грубым. Просто он — не баба».

Орловская Клара Федоровна, пенсионерка: «Фильм проблемный, но проблемы не решены. Я ухожу с тяжелым чувством — что ж это все люди так от следователя отвернулись, так против него ополчились?..»

Кича Игорь Павлович, студент-медик из Оренбурга: «Следователь — это тот человек, который движет наше общество вперед. Без таких людей мы загнием».

Будавари Ксения Юрьевна, врач: «Это фильм не для широкой публики — без детектива и любви. В нем все в противоречиях, как в жизни, в нем есть неоднозначность мнений. Это прекрасный фильм».

Гетман Андрей Викторович, студент Ворошиловградского пединститута: «Фильм — резко, ярко выраженная правда. Человек гибнет из-за безобразий, сделанных другими и им самим. Такие подвиги — наша беда».

Полушкина Виктория Александровна, доцент из Горького, преподаватель кафедры научного коммунизма: «Фильм актуален в социальном смысле. Он куда шире «железнодорожной» проблематики. Он показывает систему социальных отношений, которая у нас сложилась. Хватит «подвигов»! Каждый должен просто добросовестно работать на своем месте. Прав следователь Ермаков: надо что-то делать. Главная заслуга фильма и авторов в постановке этого вопроса. Пора! Эту картину надо пропагандировать всеми доступными средствами. Это долг идеологических работников. Я, например, если фильм «Остановился поезд» пойдет в Горьком, поведу на него всех своих слушателей. Надо приучать людей к фильмам, которые заставляют задумываться над самыми актуальными и острыми проблемами нашей действительности».

Сахаров Олег Александрович, 40 лет, инженер-строитель: «Я считаю фильм глубоко новаторским. Я впервые сталкиваюсь на экране с теми серьезными социальными проблемами, которые пока что поднимали только газетные статьи. Я разделяю поведение следователя. Оно резко противоречит привычному мышлению. Привычному мышлению маленького города, который мы видим на экране. Следователь груб, резок, да, но разве иначе можно противостоять привычному мышлению? И фильм этот всех нас заставляет подумать: не такие ли и мы, как жители этого маленького города?»

Фих Евгения Лазаревна, библиограф, 42 года: «Мне рассказали об этом фильме, и я побежала в кинотеатр, я думала, что будет толпа, что не смогу достать билет. К сожалению, зрители не хотят думать, они хотят развлекаться.

Этот фильм — крик души, откровение. У меня волосы зашевелились на голове, когда я увидела этих детей в финале картины. Люди боятся изменений, боятся вскрывать фальшь. Нам удобно, чтобы все было по-старому. А следователь — человек неудобный. Поразительно играл Борисов. Я могу сказать, что он честно играл честного человека».

Да, похоже все-таки, что свой зритель у картины есть. Доверие к фильму, заинтересованность его судьбой, проявленные московскими кинофикаторами, во многом себя оправдали. Несмотря на потери, несмотря на приведенные здесь малые цифры посещаемости некоторых кинотеатров, предварительные итоги проката «Остановился поезд» на столичных экранах достойны внимания.

●

С марта прошлого года у нас в Москве кинотеатры «Киев», «Встреча», «Темп», «Факел», «Спорт» стали работать как кинозалы, где начинают свою экранную жизнь интересные, серьезные по проблематике фильмы. Идея экспериментальных кинотеатров — создать таким фильмам условия наиболее благоприятной, продуманной встречи со зрителем.

Идея не случайная, отражающая реальную социологическую картину. Сегодня, когда, повторим, зритель выбирает и кинематограф заинтересован в том, чтобы такого зрителя становилось все больше, пришло время кинематографу осознать себя в своей разности, изучать интересы, склонности, вкусы своего разного зрителя, считаться с ними, но и определять эти вкусы, формировать их.

Идея эта, правда, столь же плодотворна, сколь и сложна в практическом воплощении. Затруднения начинаются сразу же. Ну, прежде всего, как назвать эти кинотеатры? Трудного фильма? Хорошего фильма? Интересного фильма? В Ленинграде, где есть опыт такой работы, фильмы, идущие в этих кинотеатрах, называют «фильмами, о которых спорят». В Москве остановились на названии «Кинотеатры клубного фильма».

Очевидно, такие кинотеатры должны работать «клубно». Особыми должны быть условия — внешний вид кинотеатра, возможность раздеться, как в театре, меньшее число сеансов, чтобы оставалось время на общение. Необходимо проводить встречи с авторами, актерами, киноведами. Но главное — репертуар. Репертуар нужен такой, чтобы зритель прежде всего кинотеатру доверял, чтобы знал, что здесь идут интересные фильмы, не случайные, а те, что отражают мир кино в его главных тенденциях и лицах. Дело это новое, находящееся в процессе становления, требующее большой и кропотливой работы и не являющееся в данном случае предметом нашего исследования. Я хочу только остановиться на прокате в этих кинотеатрах фильма «Остановился поезд».

Может быть, на сегодняшний день проблематично, способен ли фильм Абдрашитова и Миндадзе «завоевать» стихийно самую широкую аудиторию или все же еще тщательней и точней нужно работать с картиной в прокате. Но безусловным представляется то, что картина «Остановился поезд» — именно для этих экспериментальных кинотеатров, предполагающих вдумчивость зрителя, серьезность отношения к кино. Именно здесь фильму должен был бы сопутствовать успех. В действительности все оказалось не совсем так или даже совсем не так.

Во-первых, демонстрация картины в этих кинотеатрах была минимальной — она шла из всех пяти кинотеатров только в «Темпе». Во-вторых — уже после предварительного показа в «России», «Ударнике», «Первомайском», «Таджикистане», «Звездном» и после широкого показа в двенадцати кинотеатрах города. И в-третьих, в кинотеатре «Темп» «Остановился поезд» демонстрировался одновременно с французской картиной «Преступный репортаж» с Роми Шнайдер в главной роли (кинотеатр двухзальный, в обоих залах — по 233 места). Не говоря уже о том, что в «своем» зале фильм шел не монопольно, а параллельно с картиной Жалакявичуса «Факт», которая демонстрировалась на двух сеансах. Что ж это за стыдливый показ?

При всем доверии к интеллигентности и дифференцированности зрителя, нужно бы, казалось, предположить, что всякий человек, придя в кинотеатр, где идут «Преступный репортаж» и «Остановился поезд», пойдет на «Преступный репортаж», побуждаемый экзотическим материалом фильма и искренним сожалением по недавно умершей известной актрисе. Так оно и было. «Преступный репортаж» — аншлаги, а «Остановился поезд» — даже на вечерних сеансах, даже на том сеансе, где объявлена встреча с режиссером, — две трети зала.

Администратор «Темпа» сообщила нам, что работники кинофикации думают сейчас над тем, как выделить один из двух залов названием, ибо только в одном предполагается «встреча с интересным фильмом». Но не очевидно ли, что зритель должен приходить в кинотеатр, а не в зал? Что ж, значит, налево идут интересные, хорошие, спорные, трудные фильмы, а направо — неинтересные, легкие, плохие, бесспорные? Налево — «Остановился поезд», а направо — «Преступный репортаж». Не вернее было бы, учитывая премьеру фильма, показать в одном зале «Остановился поезд», а в другом — ретроспективу фильмов Абдрашитова? Именно такой показ представляется серьезной работой на серьезного зрителя, интересующегося киноискусством как процессом культуры, а не от случая к случаю.

Другой пример. Фильм «Остановился поезд» шел в экспериментальном кинотеатре «Встреча» 5 сентября на одном вечернем сеансе. Премьера готовилась. Состоялась встреча зрителей с режиссером и сценаристом. И не просто перед началом фильма, с цветочками, похвалами и приветственными словами, а после фильма, с интересным разговором зрителей и авторов. Встрече этой предшествовала недельная ретроспектива фильмов В. Абдрашитова в этом кинотеатре. Перед фильмом «Остановился поезд» показали еще и две студенческие короткометражные работы В. Абдрашитова, что было чрезвычайно интересно, ибо давало возможность зрителю проследить творческое развитие режиссера.

Таким образом, была проделана большая предварительная работа перед новым фильмом «Остановился поезд», работа, выполненная грамотно, объемно и информационно точно — со-

стоялось знакомство с режиссером и его фильмами. Казалось бы, теперь только и демонстрировать всю следующую неделю этот самый новый фильм. Так нет же. «Остановился поезд» шел в этом кинотеатре только на единственном воскресном вечернем сеансе. А со следующей недели пошел фильм «Похождения графа Невзорова». Я уже не говорю о том, что влекущая фасадная афиша в неделю ретроспективы фильмов Абдрашитова была тоже к фильму «Похождения графа Невзорова», а о фильмах Абдрашитова сообщалось в сторонке, скромно, мелким шрифтом.

Ретроспектива фильмов Абдрашитова состоялась и в кинотеатре «Спорт» — 4 октября. Но это ведь уже не работа с новым фильмом «Остановился поезд», который идет в Москве с августа! Такую работу эти кинотеатры должны бы, кажется, начинать, а не завершать.

Еще было задумано предварить широкий показ в кинотеатрах Москвы фильма «Остановился поезд» демонстрацией предыдущего фильма В. Абдрашитова «Охота на лис» в кинотеатре Повторного фильма. Это тоже была очень хорошая идея. Ибо, не преувеличивая, можно сказать, что новые кинотеатры интересного, трудного, спорного и так далее фильма пока что еще не имеют ни своей системы работы, ни своего зрителя. А кинотеатр Повторного фильма работает давно, творчески, дает, как говорится, и план, и качество, пробует и разнообразит свои методы, устраивает длительные ретроспективы — режиссерские, актерские, жанровые. Кинотеатр любят, знают, он пользуется авторитетом. Встреча со зрителем в кинотеатре Повторного фильма — это честь для художника. В принципе экспериментальные кинотеатры должны работать с новым репертуаром так, как кинотеатр Повторного фильма работает со старым, — устраивая ретроспективы, встречи, знакомя с кинопроцессом.

Однако нужно сказать, что и показ фильма «Охота на лис» не был в кинотеатре Повторного фильма достаточно подготовлен. Во-первых, фильм пошел поздно — уже после широкого показа «Остановился поезд» по Москве — с 13 по 18 сентября. Кроме того, этот показ был неожиданностью для директора кинотеатра Натальи Александровны Викторовой. Кинофикация впопыхах распорядилась демонстрировать «Охоту на лис» уже после объявленного в кинотеатре репертуара, не объясняя, в связи с чем репертуар меняется и нужно снять объявленный фильм и поставить «Охоту на лис».

В результате спешки «Охота на лис» шла только на двух сеансах — 12 и 16 («Наверное, мы дали фильму не самые удачные сеансы»,— соглашается Наталья Александровна),— и зрителей было мало, как и везде. А ведь репертуар данного кинотеатра, безусловно, имеет в глазах зрителей знак качества, и его смотрят.

●

Кинопрокат — дело сложное и трудоемкое. Оно включает в себя идеологию и организацию, вопросы экономические и творческие.

Мы начали наблюдение над прокатом фильма «Остановился поезд», чтобы проследить, как складываются отношения со зрителем у фильма значительного, проблемного, остросовременного, высокохудожественного.

Редакция журнала намерена продолжать и в дальнейшем эту работу по изучению зрительского контингента фильма «Остановился поезд», и мы надеемся, что читатели нашего журнала примут в этом активное участие. Ведь осознанная пропаганда фильма способствует осознанному выбору его зрителем, и методы приближения зрителя к киноискусству необходимо тщательно изучать. Проблема зрителя в кинематографе, при его массовости, стоит, может быть, более остро, чем в других искусствах. Кассовость фильма, конечно, не показатель его полноценности, но ее роль в приближении зрителя к фильму очевидна.

Кинофикация и кинопрокат, я уже говорила, оказались сторонниками картины «Остановился поезд» и многое сделали для ее пропаганды. Но все ли было сделано и так ли делалось? Не должна ли эта работа продумываться более тщательно?

Что можно сделать, чтобы такой фильм получил наиболее широкую аудиторию и чтобы его не просто посмотрели, чтобы он «зазвучал», чтобы о нем говорили, спорили, чтобы он стал заметным явлением идеологии и культуры?

И. Лисаковский

Метод и направление: что за терминами?

В науке, как известно, не должно быть неоднозначных терминов и связанных с ними понятий. Более того, сама научная дисциплина, коль скоро в ней существуют терминологические разночтения, не может считаться вполне зрелой и «законченной». Это, разумеется, в идеале, ибо в исследовательской практике уточнение и углубление тех или иных понятий — процесс необходимый и естественный (нередко он проходит в острых столкновениях мнений, что тоже вполне естественно), стало быть, положение, при котором тот или иной термин на каком-то этапе не «устоялся» и понимается по-разному, — в целом неизбежное, даже нормальное. Но в определенных пределах. Ведь различное толкование отдельных (подчас первостепенных) терминов не только затрудняет верное понимание ряда явлений и тенденций, но и тормозит развитие данной науки как таковой. Подобное положение настоятельно требует преодоления.

Теорию кино, равно как и другие искусствоведческие науки, никто, разумеется, не рискнет отнести к «незрелым» или «неустоявшимся». Тем не менее в их исследовательском арсенале фигурируют существеннейшие, фундаментальные понятия, которые, увы, понимаются и трактуются уж слишком неодинаково. К таким понятиям, в частности, относятся метод и направление.

Вряд ли возможно отнести к «мелочам», к моментам второстепенным то обстоятельство, что в работах одного автора творческий метод и художественное направление употребляются как синонимы [1], у другого — направлением называется именно то, что третий понимает как метод, четвертый под методом понимает лишь индивидуальную творческую манеру художника...

Как это выглядит на практике? А так, что реализм ли, романтизм или модернизм — это и «метод» и «направление», подчас — решительно и бесповоротно «направление» (это когда метод сводится к конкретной художественной «технологии»). Поэтому-то в нашей литературе отнюдь не редкостны загадочные, малопонятные даже посвященным утверждения вроде того, что «реалистическое направление в искусстве в разные эпохи порождало различные художественные методы»... В смысл подобного пассажа никак не вникнуть без знания терминологических «координат» автора. А попробуйте обнаружить эти координаты в таком, к примеру, отрывке из интервью с кинорежиссером: «Вопрос: Что вам представляется главным в работе над исторической темой? Ответ: Реализм, правдивость во всем — большом и малом. Именно это, плюс безусловная искренность и тонкое проникновение в психологию порождает художественные методы, благодаря которым исторический герой становится понятным и близким современному зрителю... Именно такое направление в нашем кинематографе складывалось традиционно...» Нельзя, наверное, быть слишком строгим к режиссеру: привычные слова журнально-критического лексикона он произносит весьма

---

[1] Синонимичность этих понятий, по существу, закреплена в «Словаре литературоведческих терминов» (М., 1974) — статья о творческом методе начинается так: «Метод художественный или творческий — в литературе иногда обозначается как направление...»

легко и приблизительно, потому, скорее всего, что просто не видит в них специальных терминов. В конце концов мысль-то выражена вполне внятно...

Если, однако, отвлечься от курьезов, то, пожалуй, наиболее характерной все же можно считать ситуацию, когда в разных статьях и книгах разными словами — метод и направление — обозначается практически одно и то же понятие: идейно-эстетическая основа художественного творчества, его наиболее глубинные принципы, определяемые конкретным историческим временем.

Это, казалось бы, случай относительно простой: в конце концов, во многих науках существуют сложившиеся понятия, которые имеют два, а то и больше общепринятых словесных обозначения. Так что преимущественное употребление одного из них — дело скорее традиций и личных предпочтений каждого пишущего.

Но в случае с терминологической парой метод — направление все обстоит гораздо сложнее. Ибо тот, кто идейно-эстетические основы творчества называет направлением, под методом подразумевает нечто совершенно иное. Соответственно и у сторонника обозначения названного понятия словом «метод» совсем другие представления о направлении, чем у его собрата по искусствознанию или киноведению.

Кроме того, «обе стороны» нередко допускают еще одну очевидную неточность: одним и тем же словом (направлением в одних случаях и методом в других) они называют не только ту идейно-эстетическую платформу, на которой вырастает искусство определенного типа, но и само это искусство. То есть, допустим, направление — это и некоторые эстетические принципы, и конкретный результат — художественная ткань. (Почему не следует делать подобной подстановки, станет ясно из дальнейшего разговора.)

Но не будем более углубляться в терминологические несоответствия — сказанного достаточно, чтобы убедиться: все это отнюдь не «игра в слова», как подчас пытаются представить дело некоторые критики.

Отметим, однако: при всем том, что терминологическая однозначность в теории кино не вышла пока из разряда желаемого, знакомство с литературой последнего десятилетия позволяет утверждать — большинство ученых и практиков искусства именно идейно-эстетическое отношение художника к действительности, его подход к принципам отбора, обобщения, трактовки жизненного материала и называют м е т о д о м. Под н а п р а в л е н и е м же обычно понимаются как бы его «ответвления» — своеобразные рукава, на которые может делиться общее русло того или иного метода.

Рассматривая отношение понятий «метод» и «направление», мы будем исходить именно из такого о них представления — не только весьма распространенного, но в целом и достаточно аргументированного.

Итак, метод — общее русло, направление — одно из его ответвлений. Этот взгляд представляется достаточно ясным, отражающим реальность кинохудожественного процесса. Но вновь-таки не все здесь так просто: метод и направление соотносятся между собой отнюдь не так, как, скажем, общее и частное или целое и часть. Почему? Потому, прежде всего, что метод и направление — понятия разнопорядковые, они отражают различные уровни и срезы художественного творчества и стыкуются между собой не «по горизонтали», а «по вертикали».

Для того чтобы прояснить эту мысль, следует, видимо, напомнить, что творческий метод — категория аналитическая. В художественном процессе, в конкретном произведении киноискусства метод присутствует как бы в скрытом, «зашифрованном» виде, и ощутить его чувственно-эмпирически, непосредственно при восприятии фильма, подобно тому как мы воспринимаем, скажем, сюжет, композицию, стиль, авторское или исполнительское мастерство и т. д., возможно далеко не всегда. Творческий метод по существу своему — это действительно метод, то есть духовный (в отличие от предметного) способ творчества — его «духовная технология», материализующаяся в произведении искусства в виде определенного ху-

дожественного результата. Эта технология проявить себя может только через идеи, сюжетные коллизии, через художественные образы благодаря авторскому проникновению в конкретные жизненные явления, человеческие отношения и психологию. И вот именно на этом уровне — на уровне художественного результата — обнаруживаются все те компоненты, которые составляют существо и плоть направления или течения [2].

Направление поэтому вряд ли правомерно считать непосредственным «ответвлением» самого метода, неким его «подразделом»: это некоторая часть той суммарной художественной ткани, которая возникает на базе конкретного творческого метода, — часть, отличающаяся определенными содержательно-формальными свойствами. Направление, таким образом, можно рассматривать как специфическую форму реализации метода, как один из его художественных результатов. Это значит, что любое направление опирается на познавательно-ценностные принципы, присущие тому или иному творческому методу. «Подмены» функций здесь не происходит и происходить не может, поскольку, как было отмечено, связь метод — направление типично «вертикальная». Момент этот весьма существен для ориентации кинокритики. При анализе, скажем, конкретного кинематографического направления желательно не упускать из виду, что направление (течение) — не «само по себе», но непременно — проявление, конечный результат определенного творческого метода. И если, к примеру, в том или ином художественном течении прочитываются познавательно-ценностные принципы, отличные, допустим, от реалистических, то речь, видимо, следует вести не о развитии или уточнении этих принципов средствами данного направления, а о его выходе за рамки реализма, то есть частичной или полной опоре на основы, присущие иным методам.

Имея в виду «вертикальность» связи понятий «метод» — «направление», можно в то же время представить эту связь как наиболее полную и универсальную. Дело в том, что направление в самом общем виде может полностью (в структурно-функциональном смысле) представить всю художественно-выразительную сферу, то есть заключать в себе практически все те конкретные содержательно-формальные моменты, через которые и реализуется метод (свой стиль, поэтику, излюбленные конструктивные и жанрово-тематические построения и т. д.). Другими словами, обладать всем тем, чем характеризуется искусство определенного метода в целом (не здесь ли таится соблазн отождествлять направление и метод?).

Однако такое чрезмерно расширительное, «всеохватное» толкование направления встречается обычно лишь в теоретических суждениях. В киноведческой же практике, в критике, как правило, происходит как бы снижение этого понятия на порядок: под направлением (течением, школой) фактически понимается лишь некоторая часть, некоторый ряд произведений, обладающих определенной художественной общностью, своей внутренней содержательно-изобразительной структурой. Каждое наблюдаемое и выделяемое критикой направление — а здесь многое зависит от принятой типологии — должно иметь достаточно устойчивые признаки и особенности, которые встречаются у разных художников на протяжении более или менее длительного времени (любое своеобразие, присущее творчеству лишь одного художника, как течение, естественно, не воспринимается).

Можно, конечно, представить, что вся совокупность существующих художественных произведений практически без остатка делится на некоторую сумму направлений и течений. Это гипотетическое допущение соблазнительно проиллюстрировать дельтой Волги, которая почти полностью растекается на десятки и сотни рукавов. Но на практике, как известно, дело обстоит не так. Какое бы искусство какой бы поры мы ни взяли, в определенные направле-

---

[2] Термины «направление» и «течение» представляются равнозначными — ими, по существу, обозначается одно и то же явление. Близко к этому и понятие «школа»: несмотря на ряд смысловых нюансов, различающихся прежде всего на конкретно-искусствоведческом уровне, художественная и литературная школа по своим структурно-функциональным особенностям аналогична направлению. В силу этого термин «направление» в данном тексте принимается синонимичным «течению» и «школе».

ния группируется обычно лишь некоторая часть произведений, хотя, напомним, сам принцип, уровень, масштаб группировки во многом дело субъективное и зависит от критериев, которыми пользуется исследователь или критик. Но в любом случае реальная картина будет весьма близка к тому, что можно передать через все тот же привычный «речной» образ: общее, достаточно мощное русло того или иного искусства и вьющиеся вдоль него более узкие рукава-протоки — художественные направления...

Этот наглядный образ (по сути — схема) позволяет, кроме всего прочего, довольно четко увидеть ряд особенностей, относящихся уже к «горизонтальным» связям, которые проявляются и исчерпывают себя в конструктивно-знаковом и содержательно-тематическом ярусе. По крайней мере две из этих особенностей следует подчеркнуть. Во-первых, направление — наиболее крупная формально-содержательная «единица» художественной сферы. Во-вторых, оно соотносится с другими направлениями, течениями, школами (и в определенном смысле им противостоит), а также с бо́льши́м (и, как правило, бо́льшим) количеством произведений относительно «автономных» [3], наполняющих основное русло того или иного искусства, — соотносится с ними как явлениями структурно однопорядковыми, расположенными в одной плоскости; различия здесь определяют признаки тематического, стилистического, художественно-технологического характера.

Но «горизонтальность» связей не означает их полной однотипности — ведь элементы художественного творчества, формирующие конкретные свойства произведений искусства, сами по себе слишком различны и, соответственно, обладают несхожими структурами. Поэтому, допустим, разные течения (или отдельные произведения) соотносятся друг с другом по одним линиям, а вот разные стили — по другим. Ибо стиль, тематика, техника исполнения, другие элементы изобразительно-выразительного ряда — моменты «частичные» по отношению к целостным произведениям искусства или определенной их группе, в том числе и направлению. Последнее непременно вбирает в себя различные изобразительные средства, нередко вырабатывает свой стиль, отличается определенными содержательно-тематическими принципами...

Нетрудно заметить, что чем крупнее масштаб группирования на уровне конкретно-художественного, то есть чем большее количество произведений искусства объединяется по формально-содержательным признакам (совмещение «по горизонтали»), тем меньше вероятность однозначного соответствия этих объединений определенным принципам на уровне идейно-эстетическом, то есть на уровне метода (совмещение «по вертикали»). Иными словами, чем шире и обобщеннее изобразительно-выразительная основа направления, тем ощутимей неоднородность ее познавательно-ценностного базиса. Так, если мы говорим о школе в узком смысле — как о творчестве, скажем, ряда кинематографистов, продолжающих и развивающих художественные принципы крупных мастеров (обычно это их ученики и последователи), — мы, как правило, остаемся и в рамках единых идейно-эстетических принципов.

Несколько сложнее обстоит дело, когда под школой понимается такое достаточно многообразное и сложное явление, как, скажем, неореализм. Правда, в данном случае, несмотря на определенные различия в понимании задач искусства итальянскими кинематографистами — «отцами» этого направления и их продолжателями, — все же нетрудно вывести общий знаменатель их идейно-эстетической позиции. Но тем же термином «школа» подчас обозначается и столь широкое понятие, как национальное стилевое единство. В киноведческой и критической практике, скажем, вполне правомерно различать «итальянскую школу кино» — она безусловно имеет свои неповторимые особенности и отличается, допустим, от «американской школы». Но нельзя не видеть, что в рамках подобных «горизонтальных» объединений стилистическое, тематическое и техническое родство непременно совмещается с весьма значительными различиями в идейном содержании

[3] Относительность этой «автономии» следует подчеркнуть особо, поскольку в любом произведении искусства всегда есть признаки, позволяющие объединить его в группе с другими произведениями.

и общей направленности творчества, другими словами — проецируется на различные методы. Их идейно-эстетический плюрализм очевиден.

Направление — категория формально-содержательная, но это, разумеется, не значит, что ее «составляющие» — формально-изобразительные и идейно-тематические структуры — находятся в обязательном пропорциональном равновесии по отношению друг к другу и общей структуре, которая определяет принадлежность художественной ткани к тому или иному методу. В различных направлениях, выделяемых из общего потока художественных произведений, акценты распределяются по-разному. В одних случаях особенности течения формируют прежде всего содержательные моменты — при минимуме или даже отсутствии каких-либо особых, «своих» изобразительных средств (определенная школа может сложиться преимущественно на тематической основе — допустим, на освоении и разработке некоторого пласта истории или современной жизни). В других случаях основу направления составят как раз специфические изобразительно-выразительные средства, и его структура приблизится к структуре жанрово-стилистической.

Однако при этой весьма широкой амплитуде самые крайние точки, видимо, и являются теми гранями, за которыми «полноценное» направление, теряя одну из своих «составляющих», перестает быть самим собой, сливается с другими, «частичными» элементами и структурами, такими, как стиль или сюжетно-тематический ряд. Но направление, сколь бы ни перевешивала в нем формальная или, наоборот, содержательная часть, непременно их объединяет, сочетает — ставит в определенную зависимость друг от друга.

К примеру, направление в русской советской литературе 70-х годов, получившее название «деревенской прозы», лишь тогда стало восприниматься как особое направление, когда ощутимым сделалось не только специфическое осмысление проблем русской деревни (не это в данном случае определяющее, поскольку сама по себе «деревенская» тема традиционна для нашей литературы), но и своеобразие изобразительных средств — неповторимая самобытность языка, взятого на вооружение рядом писателей, достаточно различных по своим художественным наклонностям и уровню таланта.

Появилось ли аналогичное направление в кино? Однозначно ответить трудно. С одной стороны, за последние годы экранизировано немало литературных произведений этого ряда — их с определенной долей допущения можно, конечно, выделить в некоторое течение. Но, с другой стороны, такая своеобразная и, можно сказать, системообразующая сторона «деревенской прозы», как язык, усилиями разных режиссеров — и, разумеется, по-разному — переведена на к и н о язык, который, понятно, далеко не всегда может стать эквивалентным слову написанному. В силу этого фильмы, снятые по «деревенской прозе», не могли не получиться достаточно разностильными, и если их что-то сближает, то это в ряде случаев сходная интонация и прежде всего те моменты, которые связаны со взглядом на проблему.

Собственно говоря, с таким же основанием к особому направлению можно отнести вообще всякую экранизацию литературных произведений — классических или современных, национальных или «авторских» (у критики, скажем, есть безусловный повод говорить о «чеховских» фильмах, сегодня можно встретить рассуждения об «айтматовском кинематографе» и т. д.). Но ведущими в подобном направлении (или направлениях) несомненно будут моменты содержательные, хотя, разумеется, при экранизации большой литературы — того же Чехова, например, — отнюдь не второстепенными становятся вопросы экранного соответствия стилю писателя.

А вот такое направление в киноискусстве, которое чаще всего называют «поэтическим кино», очень близко примыкает к понятию «с т и л и с т и к а», ибо оно отличается прежде всего использованием определенных киноизобразительных средств, пристрастием к романтически приподнятым формам художнического высказывания. Но и здесь нетрудно увидеть излюбленный, предпочитаемый круг тем, сюжетов, образов...

Не следует упускать из виду уже отмеченное обстоятельство, что, хотя выделение направлений опирается на реальные, объективные свойства художественных произведений, сам процесс группировки относится к построениям во многом субъективным. Из уст некоторых специалистов и прежде всего самих художников можно услышать решительное несогласие с отнесением их творчества к той же «деревенской прозе» или «поэтическому кино», даже больше — отрицание того, что такие направления вообще существуют. Правда, аргументация в таких случаях носит не столько логический, сколько эмоциональный характер и сводится к тому, что, дескать, писать или снимать фильмы надо просто хорошо и талантливо, а не «раскладывать творчество по полочкам»...

Акцентировка на содержательных или формальных моментах в тех или иных направлениях диктуется рядом внутренних закономерностей, но не последнюю роль играет здесь живая история искусства, перипетии ее развития, нередкое — с течением времени — переосмысление различных понятий и определений.

Положение отнюдь не упрощает то обстоятельство, что на протяжении предыдущих эпох и особенно XIX века, когда в искусстве выделялись и постигались те или иные явления, почти все они, за небольшим исключением, получали однотипное терминологическое оформление: корневая основа (нередко весьма произвольно выбранная) плюс неизбежный суффикс «изм». Однотипность наименований большинства феноменов художественного творчества в какой-то мере оправдана одинаковостью подхода — преимущественной группировкой явлений по принципу стилистико-тематической общности. И сложилось так, что терминами с традиционным окончанием «изм» в искусствознании и эстетике оказались обозначенными и типы творчества, имеющие свою, отличную от других идейно-эстетическую основу, то есть именно то, что мы сегодня относим к методу, и явления формально-содержательного порядка, не имеющие такой самостоятельной основы, — то, что мы называем направлением в пределах конкретного метода.

Кроме всего, далекое от прямолинейности и строгой логической заданности движение художественного процесса приводило и приводит порой к смещению и замене первоначальных смыслов, вкладывавшихся в тот или иной термин. Не столь уж редко слово, обозначавшее поначалу самостоятельную идейно-эстетическую платформу и, стало быть, воспринимающееся как название метода, в дальнейшем утрачивает это значение — под ним понимается уже лишь какая-то ветвь другого, более значительного по масштабам искусства с общими познавательно-ценностными принципами. Реален, разумеется, и обратный процесс: некое художественное явление, возникшее как течение в пределах определенного, исторически сложившегося типа творчества, со временем как бы отпочковывается, обретает и укрепляет иные идейно-эстетические корни. Такое развитие событий может означать «переход» этого течения в лоно другого метода, а может и знаменовать рождение новой идейно-творческой платформы. Проследить на практике за этими «переливами» далеко не просто, поскольку картину обычно вуалирует множество нюансов и ситуаций, не всегда поддающихся однозначной оценке.

Поскольку для развития и иллюстрации приведенных соображений чисто кинематографического опыта недостаточно (интересующие нас принципы отношений между методом и направлением складывались задолго до появления кино), нам в ряде случаев придется ссылаться на закономерности движения искусства в целом — и на те понятия, которые стали общими практически для всего художественного творчества, в том числе, конечно, и для кино.

Взять, к примеру, импрессионизм. Что обозначает этот термин: метод? направление? Прежде всего, нужно четко уяснить, о каком времени идет речь. Допустим, о последней трети минувшего века, то есть о «классическом» импрессионизме, возникшем, по общепринятому определению, как своеобразная, ярко выраженная школа французской живописи, составившая эпоху в изобразительном искусстве и оказавшая впоследствии заметное влияние на другие виды творчества, в известной мере

и на киноискусство. Мы сказали «школа», но школа — из того же круга понятий, что и направление. Стало быть — направление? Да, если верить большинству изданных у нас искусствоведческих работ и справочников. Но если так, то с чем, с каким основным руслом его связывать? С модернизмом? С реалистическим искусством?

Известно, что, исходя из ярко выраженного субъективного начала, присущего импрессионизму, некоторые наши исследователи безоговорочно причисляли его к модернистской платформе, полагая, что импрессионизм едва ли не «родоначальник» декадентско-формалистических течений рубежа XIX и XX веков[4]. В наше время среди советских исследователей возобладала иная точка зрения, «реабилитирующая» импрессионизм. Его склонны рассматривать как направление преимущественно реалистическое — разумеется, не в смысле его жизнеподобности, а как одно из течений широкого и могучего потока реализма — творческого метода.

Казалось бы, для этого есть достаточно веские основания: исходные принципы импрессионизма в целом вроде бы не противоречат тем гносео-аксиологическим основам, на которые опирается реализм. Но не будем спешить. «Классический» импрессионизм, разумеется, не только новое для своего времени восприятие предмета изображения, не только искусство, отвечающее модному ныне на Западе определению «видеть как бы»[5], оно ведь является и содержательным отражением действительности и, кроме ярко выраженного художественного лица, обладает не менее ярко выраженным миропониманием и мироощущением. Анализ именно этой стороны импрессионизма убеждает: решающее для метода отношение «человек — общественная среда» он видит и решает иначе, чем реализм. Можно согласиться, что это некоторая «частность» реалистического видения связи «личность — общество», «частность» в том смысле, что в соответствии со своими художественными задачами импрессионизм обращается к достаточно узкому аспекту этой связи, чаще всего ограничивая свой интерес линией «человек — природа» (а это в целом не противостоит реалистическим принципам).

Однако с помощью своего основополагающего принципа «главное действующее лицо — свет», с помощью своих «классических» сюжетов и излюбленных жанров (в живописи это преимущественно пейзаж) импрессионизм не в состоянии высветить типическое, глубоко раскрыть то, что кроется за «впечатлением», за красочной оболочкой видимого. Короче, воссоздать те сущности жизни, сущности прежде всего социальные, которые способен выразить реализм.

В импрессионизме 70—90-х годов XIX века, таким образом, содержится свое познавательное начало, свое мироощущение и своя шкала ценностей. Вот что дает основание рассматривать его как самостоятельный творческий метод.

Но в этом качестве импрессионизм пробыл недолго. Уже в творчестве так называемых постимпрессионистов, воспринявших лишь формально-изобразительные открытия своих предшественников, ясно наметилось иное отношение к действительности, иные идейно-эстетические подходы к ней. В исторически очень короткий срок — к началу XX века — живописно-изобразительные приемы импрессионизма были «разобраны» художниками самого разного толка. С этой поры можно говорить о крайней пестроте и противоречивости идейно-творческих основ импрессионизма — вернее, того, что продолжало носить это название. По существу импрессионизм стал выполнять функции направления, в ряде же случаев за термином закрепилось обозначение суммы сугубо стилистических приемов. На протяжении десятилетий, вплоть до наших дней, эти приемы используются различными творческими методами — в соответствии с диалектикой, присущей

[4] В «Кратком словаре терминов изобразительного искусства», вышедшем четвертым изданием в 1965 году, импрессионизм характеризуется как «первый заметный шаг на пути кризиса западноевропейского искусства периода перехода к империализму» (с. 57).

[5] Термин «видеть как бы» введен Виджилом Олдричем и означает «видеть произведение как если бы оно представляло собой нечто другое, чем оно является в действительности». Это, по определению Олдрича, «импрессионистический подход» и его начало положено «классическим» импрессионизмом (См.: Dickie. G. Art And Aesthetic; An Institutional Analysis. Cornell. univ. press, 1974, p. 143).

взаимоотношениям «метод — стиль» [6]. Сегодня, к примеру, не редкость вполне реалистический фильм, изобразительное решение которого подчеркнуто импрессионистично. С равной вероятностью можно столкнуться и с кинопроизведением модернистским, также снятым в изобразительных традициях импрессионизма.

Подобную же трансформацию пережил экспрессионизм, имевший поначалу собственную идейно-эстетическую основу; во многом сходный путь проделал на более обширном временно́м пространстве и романтизм (применительно к современному советскому искусству о романтизме правомерно говорить как об особом восприятии и отражении действительности, как о направлении в рамках метода социалистического реализма).

Реальное изменение структурно-функциональной сущности ряда художественных феноменов, как и переосмысление традиционных терминов, совсем не обязательно расценивать лишь как «девальвацию» некогда более цельных и глубоких понятий. Такой подход грешил бы узостью и односторонностью. К этим превращениям можно и нужно подходить и с иными мерками, видеть в них естественный процесс дальнейшего освоения мастерами различных взглядов и художественных пристрастий достижений и открытий, в свое время сделанных предшественниками — теми же романтиками или импрессионистами. И это освоение — если оно подлинно творческое — не может просто повторять, механически брать на вооружение однажды найденное; здесь традиционные приемы и принципы по-новому осмысливаются, модифицируются применительно к иным художественным задачам. Однако о необходимости уяснять, с чем мы в конечном итоге имеем дело — методом, направлением или стилем, — об этой необходимости забывать не стоит.

Особенно много «измов» вынесло на поверхность художественного процесса в XX веке. Разумеется, далеко не все из них способны претендовать на идейно-эстетическую самостоятельность и цельность, хотя такие претензии подчас весьма назойливо прокламируют различные школы и школки, течения и теченьица. Резкое обострение социальных антагонизмов, которым ознаменовалось начало нашего столетия, пестрота и противоречивость идеологических и философских воззрений, лихорадочно-неустойчивая атмосфера художественной жизни — все это внесло немалую сумятицу в сознание буржуазных эстетиков, утративших привычные ориентиры в оценках творчества и спешащих увидеть «откровение» и «высший» смысл в каждом новомодном всплеске теряющего себя, конвульсирующего искусства. Современная эстетика Запада закрепила и узаконила этот подход: альфа и омега для нее — пристальное внимание к быстро сменяющим друг друга течениям, многозначительные, наукообразные рассуждения по поводу каждого из них и, разумеется, разного рода спекулятивные построения, одно из которых — якобы полная устарелость и несовременность «традиционного» искусства, прежде всего реализма.

Эстетики-марксисты в калейдоскопе разнокалиберных явлений искусства XX века распознали их общую суть, их общую декадентскую платформу, за которой в нашей литературе со временем закрепилось название модернизм. Современная советская наука рассматривает модернизм в качестве особого творческого метода. Конкретно-исторические условия и причины его возникновения, идейно-философские корни, роль в современной художественной жизни, многие другие аспекты его функционирования исследуются во многих статьях и книгах [7]. Символизм, фовизм, кубизм, ташизм, дадаизм, абстракционизм, десятки иных претен-

[6] Подробнее об этом см. статью: «Метод и стиль: диалектика связей» («Искусство кино», 1979, № 1).

[7] См., например, сборники: «Модернизм. Анализ и критика основных направлений». М., 1980; «Идеологическая борьба и современная культура». М., 1980; «Идеологическая борьба и современная культура». М., 1972; «Борьба идей в эстетике. Марксистско-ленинская критика реакционных эстетических учений». М., 1974; «Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный процесс и идеологическая борьба». М., 1975; книги отдельных авторов, посвященные различным проявлениям модернизма: Куликова И. С. Сюрреализм в искусстве. М., 1970; Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. М., 1974; Шепетис Л. От жизни — в ничто. М., 1972; Шитова С. М. Критика теорий современного формалистического искусства. М., 1972; Малахов Н. О модернизме. М., 1975; Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М., 1975.

довавших или претендующих на свою исключительность «измов» рассматриваются как конкретные проявления модернизма, как многочисленные его направления.

Конечно же, все эти названные и не названные явления весьма различны, а подчас и диаметрально противоположны по избранным и канонизированным ими приемам изображения. Внешне антагонистами выглядят, к примеру, категорически не признающий «фигуральности» абстракционизм и тщательно подделывающийся под фотографию гиперреализм. Но это прежде всего формальные различия, и лежат они явно в «горизонтальной» плоскости. Правда, большинством модернистских течений провозглашается свой собственный взгляд на мир и человека, своя собственная «философия», но эти идейные обоснования различны в той же мере, в какой различны направления и оттенки субъективного идеализма, на который в основном опирается модернизм как метод. Во всей чересполосице модернистских течений, разумеется, немало «своих» особенностей и нюансов, в том числе особенностей, связанных со спецификой проявления того или иного направления в разных видах искусства (сюрреализм в живописи и сюрреализм в кинематографе — явно не одно и то же), в различных национальных школах (целый ряд течений присущ лишь некоторым национальным литературам, кинематографу, живописи или театру отдельных стран) и т. п.

О разноликости модернизма в киноискусстве говорить труднее: поскольку экран значительно безусловнее, избирательнее, скажем, живописного полотна или литературного произведения (изначальная «фотографичность» кино органически не приемлет безграничных деформаций натуры, полного субъективизма видения, абстрактного, то есть «нефигурального» изображения и т. п., хотя все это в свое время и было перепробовано в авангардистском кино), диапазон модернистских проявлений здесь заметно у́же. Да и самостоятельных манифестов, возглашающих рождение каких-либо «измов» и претендующих на «открытие» новой философии искусства, в сфере кино не столь много. Как-то уж повелось, что модернистский экран обычно «откликается» на появление тех или иных течений в иных областях искусства, пытаясь приспособить новации к своей специфике.

Тем не менее и ряд относительно устоявшихся и постоянно образующихся направлений в лоне буржуазного кинематографа различать, конечно же, можно и нужно. Каждому, кто знаком с историей кино, совершенно очевидно, что, допустим, сюрреалистическая манера сталкивания логически несовместимых, абсурдно сочетающихся кадров, идущая от раннего Л. Бунюэля и продолженная отдельными западными кинематографистами до наших дней (ее, к примеру, можно встретить в ряде фильмов П. Йетса), явно не похожа на болезненные, мистико-патологические киноужасы, связанные с хичкоковской традицией, а эти последние, в свою очередь, заметно отличаются от внешне «спокойного», большей частью вполне реалистичного, то есть жизнеподобного языка некоторых модернистских в своей основе кинокартин А. Рене и И. Бергмана.

Задача выделения, изучения, сравнения нереалистических направлений мирового кино никогда не теряла актуальности для нашего киноведения и критики. При анализе и оценке этих течений важно, однако, не ограничиваться фиксацией только внешних отличий, замкнутым разбором и сопоставлением тех формально-содержательных сторон, которые и позволяют разграничивать, членить явления этого ряда «по горизонтали». Их исследование не может быть ни глубоким, ни полным без соотнесения с общей основой — «по вертикали».

А в этой общей основе — если иметь в виду модернизм — неизменно прослеживается его родовой признак: неверие и отрицание человека общественного, искусственная его изоляция от социальной действительности и ее проблем, другими словами — десоциализация личности. Еще Г. В. Плеханов, оценивая символизм, точно распознал в упадочническом искусстве его основную примету — неспособность проникнуть в смысл общественного развития[8].

---

[8] См.: Плеханов Г. В. Избранные философские произведения в 5-ти т., т. 5. М., 1958, с. 462.

Родовая сущность модернизма — десоциализация личности — предмет не только научного рассмотрения. Эту коренную особенность искусства, ориентирующегося на модернизм, достаточно четко выделяет и современная критическая мысль, за рубежом в том числе. Вот что, к примеру, пишет прогрессивный английский писатель и публицист Джеймс Олдридж: «Буржуазная культура, я имею в виду и литературу, и искусство, стремится погрузить человека в самого себя, оторвать его от жизни общества, от насущных социальных и политических проблем, заставить его замкнуться в собственной душе, оставить его наедине со своими страданиями. Наша литература, наша живопись, наш театр и даже наши серьезные телевизионные передачи исходят именно из этой предпосылки» [9]. Французский романист и эссеист Андре Моруа в одном из своих диалогов вкладывает в уста сторонника модернизма такое признание: «Я благодарен Кафке и Камю за то, что они создали героев, порвавших всякие связи с обществом» [10].

Вспомнить основные особенности модернистского искусства нам пришлось не только ради того, чтобы проиллюстрировать «вертикальные» зависимости, связывающие метод и направление, но чтобы еще раз подчеркнуть мысль о том, что творческий метод — понятие иного уровня по сравнению с течениями, в которых он реализуется. Модернизм так же, как и реализм, — не конкретные художественные произведения, но позиция, на основе которой эти произведения созданы. Таким образом, за терминологическими неточностями и «подстановками», все еще бытующими в нашей научной, в том числе и киноведческой, литературе, подчас, как мы видим, стоят принципиально важные методологические вопросы, путаться в которых никак негоже. Наше теоретическое киноведение бесспорно достигло уровня, когда существующие разночтения и терминологическая несогласованность, касающиеся таких фундаментальных понятий, как «метод» и «направление», могут и должны быть устранены.

[9] «Советская культура», 1979, 30 января.

[10] Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной жизни. М., 1977, с. 265.

Л. Трауберг

Мир наизнанку

«Открывателем» эксцентрической комедии в кино вполне справедливо считать режиссера Мака Сеннета. Но у всех открывателей, даже у Колумба, есть предшественники.

Нет сомнения, что именно Сеннет взял на вооружение ложное представление, «кажимость». Толстяк (285 английских фунтов веса), а легок, как эльф. Блюстители порядка азартно нарушают этот самый порядок. Косоглазый актер играет Ромео. Господина с камелиями.

И маленький бродяжка в поношенной визитке ведет себя, как человек из общества.

Вероятно, самым лучшим разоблачением «кажимости» можно считать гэг из ранней ленты Чаплина: на эстраде тяжеловес, пыхтя и потея, с неимоверным трудом, под аплодисменты зрителей выжимает гигантскую штангу. Потом приходит маленький бутафор — Чарли, одной рукой небрежно берет штангу и уносит.

Все не то, все не так. Как в мире, где все кажется раз и навсегда утвержденным, незыблемым, осмысленным, и — пожалуйста! Все расшатано, рушится, взрывается, словно столкнувшиеся машины в кинолентах. Все противоречит подлинному смыслу: яростный командир мушкетеров оказывается карликом. Впрочем, это не Сеннет, это Линдер.

Разоблачением «кажимости» много веков занимался театральный жанр, имеющий самое близкое отношение к кинокомической. И к Сеннету: он вышел оттуда.

Бурлеск.

Искусство малопочтенное. Но с родословной почище, чем у иных высокопоставленных.

Поразительную (иначе не назовешь) книгу о бурлеске «Это был бурлеск» его королева, некая Энн Корио (удобно ли о королеве сказать «некая»? Но ведь — снижение величия) начинает с ученых ссылок (вероятно, в числе

Глава из книги об американской «комической», подготовленной к печати в издательстве «Искусство».

обожателей были историки). Так меняется время; в средние века — в День глупцов — въезжала на осле в храм не слишком одетая и вряд ли грамотная девица из харчевни, сегодня это — дама с эрудицией.

Бурлеск она (вполне справедливо) выводит из творчества Аристофана. Во-первых — скабрезные темы, милые бурлеску, во-вторых — самое настоящее, свойственное бурлеску (задолго до Сеннета) «снижение величия». В одной из пьес отца греческой комедии Сократ спускается с небес на чем-то вроде парашюта. В другой ненавидимый драматургом «народный вождь», демагог Клеон... продает сосиски. Бог Дионис в одной из комедий вульгарно переговаривается со зрителями. Возносящийся в небо на гигантском жуке Тригей чувствует припадок морской болезни. Боги у Аристофана разговаривают словно обыватели, обыватели — словно боги. Пародия — один из важнейших элементов бурлеска. И многих пьес Аристофана.

Уж если говорить о «пародии» в бурлеске, откровеннее, чем у Аристофана, она звучит в поэме «Война мышей и лягушек». Но в нашу задачу не входит дополнять сообщения Энн Корно.

Перескочив через две тысячи лет, она относит к сонму создателей бурлеска талантливого драматурга начала XVIII века, автора идущей и сейчас «Оперы нищих» Джона Гея. Сомневаться в закономерности причисления шедевра Гея к бурлеску не приходится, это поистине блестящее издевательство над эпохой. И — проникновение в ее суть. Презираемые всеми нищие оказываются подлинными властителями Лондона, оспаривающими власть у английской королевы. Лондонские воры не что иное, как акционерное общество, разве что лишенное телефонов и «роллс-ройлсов». За полтора века до появления Аль Капоне Гей предвидел (деловые операции воровского квартала Уайтфрайера, иронически именовавшегося «королевство Эльзас», описал и Вальтер Скотт) возможности организаций типа мафии или коза ностра. Воры, конкурирующие с джентльменами из Сити, оборванцы, господствующие над площадями столицы, — все та же «кажимость», тот же явно спятивший с ума строй. Продолжение «Оперы» комедия «Полли» была запрещена к представлению как крамольная. Немудрено, что в нашем веке пьесу Гея воскресил Бертольт Брехт в своей «Трехгрошовой опере».

Можно понять, почему в изложении генеалогического древа бурлеска опущен ученик Диогена Менипп и «Батрахомиомахия»; бурлеск — зрелище, остальное — литература. Пожалуй, более существенное упущение — фарсовые элементы в пьесах Шекспира и Мольера, удовлетворяющие народное пристрастие к бурлеску.

Но, говоря о Джоне Гее как об одном из прародителей бурлеска, все же невозможно не остановиться на чисто литературном, но явно бурлескном произведении его великого друга, гениального сатирика Джонатана Свифта.

Этот еще не разгаданный полностью автор не может не вспомниться в раговоре о Сеннете и о бурлеске. По существу, поразительное тяготение к мистификации, «кажимости», абсурду. Одно из самых трагических в истории литературы проявлений недостоверности бытия — признание обществом и врачами «безумия» Свифта за три года до его смерти. Сейчас полностью установлено, что никакого безумия не было, Свифт заболел так называемой «меньеровой болезнью», приметы которой, объясненные только в XIX веке, кажутся признаками невменяемости.

Но, обвиняя писателя в сумасшествии, его враги имели в виду не состояние его здоровья, а чудовищную, по их мнению, книгу Свифта «Путешествия Гулливера».

Это одно из самых знаменитых в мире произведений уже два с половиной века вызывает самые противоречивые толкования, задерживаться на них нет надобности[1]. Но также нет нужды доказывать, что роман Свифта — торжество бурлескного подхода. Одновременно это как бы каталог грядущих сеннетовских «новинок», количество доподлинных гэгов в «Гулливере» поистине безгранично. Чего стоит лилипут — министр прославленной Свифтом

[1] См. нашу статью «Безумие» доктора Свифта». — «Вопросы литературы», 1977, № 2.

страны (где жители — ростом с человеческий ноготь), — ревнующий свою жену, лилипутку, к Гулливеру! А детали великолепной главы о лапутской академии словно списаны у Сеннета или Чаплина: засеивание полей мякиной, уламывание споров операцией, соединяющей мозги спорщиков, постройка дома, начиная с крыши (это почти скопировано в фильмах Китона и Лаурела и Харди).

«Кажимость» как основной прием «Путешествий» не подлежит сомнению. Лилипуты кажутся себе великими. Герои древности разоблачаются как обманщики и прохвосты. «Венцом творения» сам Гулливер считает гуигнгнмов, царствующих на некоем острове коней; на поверку они оказываются лишенными фантазии, благородства, ума (копытами пытаются продеть нитку в игольное ушко), жестокими угнетателями в своем собственном лошадином роде, расистами. Весьма вероятно, что саркастически изображенные в романе, возмутившие множество критиков полулюди, полуобезьяны йэху вовсе не так презренны, как считает Гулливер, к этому времени подчинившийся идиотизмам «лошадиного общества». Такова манера Свифта: черное он называл на зло современникам белым, книги свои и памфлеты выпускал под самыми невероятными псевдонимами, глумился над величием так, что Сеннет был жалок в сравнении с ним. Куда дальше — лилипутский король, именующий себя «отрадой и ужасом вселенной».

Для нас огромный интерес имеет тот факт, что в сонме героев романа — все те, кто нашел себе место на подмостках эстрады, в бурлеске, в цирке. Карлики и великаны: «умные лошади» и дрессированные обезьяны, явные клоуны (кто, как не клоуны, — властители двух держав, воюющие из-за того, что одни считают правоверным разбивать яйцо с тупого конца, другие — с острого?) Подлинным прославлением цирковой или мюзикхолльной акробатики является обычай Лилипутии: пост министра занимает тот, кто лучше всех прыгает на туго натянутом канате.

Не упомянув ни о Свифте, ни о несомненном вдохновителе бурлеска Франсуа Рабле, автор книги о фривольном жанре делает новый прыжок — через два столетия: задерживается на малоизвестном комедиографе Джоне Бругэме. К сожалению, кроме общих сведений и перечня пьес, ни Корио, ни словарь нам ничего не говорят об американском драматурге конца XIX века. Корио именует его «американским Аристофаном», из перечня явствует, что он был пристрастен к жанру пародии, и еще известно, что в постановках его пьес имели место явные скабрезности и грубоватые трюки.

Диалог бругэмовских пьес близок к диалогу прогремевших в то же время эстрадников — Лью Вебера и Джо Филдса. Необычайную их популярность в конце прошлого века трудно объяснить. Конечно, как полагается в жанре, они умели делать и делали многое — пародировали артистов «большого театра», занимались на сцене акробатикой, пели сентиментальные песенки, но знамениты были главным образом своими совершенно цирковыми диалогами с применением диалектизмов, каламбуров и намеков на текущую хронику. Именно им приписывается известный любому американцу нелепый диалог:

«В е б е р. Кто эта леди, с которой я видел вас вчера вечером?

Ф и л д с. Сейчас я вас удивлю. Это была не леди, это была моя жена».

Вспомнить о них стоит хотя бы потому, что Сеннет пробовал занять их в своих лентах — без успеха.

В дальнейших главах своей книги Корио все больше уделяет внимания своей собственной профессии в бурлеске: показу прекрасной фигуры. Трудно без смеха смотреть на прародительниц этого жанра — комически толстых (в конце прошлого века это не ощущалось как комизм), не слишком молодых дам в затейливых, облегающих все тело трико. Впрочем, советуется не только смеяться над ними: с некоторым умилением мы вспоминаем этих красоток из «салунов», так прекрасно описанных Брет Гартом и наивно, но интересно показанных мастерами вестерна.

В первом десятилетии века американец Флоренс Зигфелд положил начало новому жанру: обозрения, ревю. Здесь было немало блистательных эстрадных номеров, появились широко

Грок (Андриен Веттах)
Лью Вебер и Джо Филдс

известные, позже связавшие судьбу с кино комики: Ол Джонсон и другие, но центром представления был показ виртуозно поставленных танцевальных номеров и просто гирлянды красивых девушек в достаточно скромных туалетах.

Шаг за шагом, вернее, вершок за вершком эти туалеты уменьшались, пока не дошли до минимума, а чуть позже, в начале двадцатых годов, родился стриптиз, медленное и рассчитанное на определенный эффект сбрасывание всех и всяческих одежд, пожалуй, до фигового листочка (так что праматерью этого занятия надо полагать еще падчерицу Ирода Саломею с ее танцем семи покрывал).

Стриптиз превратился в главный номер бурлеска, последний потерял все свои шедшие от народных представлений признаки, но нас эта пора вряд ли может заинтересовать, хотя, вероятно, и она является приметой того «сумасшедшего мира», который связан с лентами «Кистоуна».

Было бы наивностью полагать вопрос о сексе присущим лишь одной общественной формации; в том или ином обличье он сопутствовал человечеству во все эпохи. Однако решающее значение имеют три строки «Манифеста Коммунистической партии»: «Буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательно-сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям»[2]. Отношению буржуазии к женщине посвящено уже несколько абзацев второй главы «Манифеста». Здесь — знаменитые слова об общности жен в буржуазном обществе, о господстве адюльтера, об узаконенной проституции.

Поэтому в новой своей форме — с максимальной ориентацией на секс — бурлеск продолжал существовать. Стриптиз вполне сочетался с остатками эстрадных жанров, создавших бурлеск, он только позаботился о подчинении ему даже номеров программы. Доказательством живучести стриптиза может служить тот факт, что лицемерные попытки властей остановить его натиск оказались безрезультатными. В 1937 году мэр Нью-Йорка (а за ним мэры всех других городов США) торжественно запретил демонстрацию стриптиза, что повело к закрытию всех театров-бурлеск. В 1960 году та же Энн Корио в атмосфере некоторого скепсиса воскрешает бурлеск и стриптиз — в кратчайшее время они возвращают свою в десятки раз умноженную славу.

---

[2] Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е, т. 4, с. 427.

Для сравнения напомним, что попытки реанимировать в какой-то мере сеннетовскую комическую на экране (фильмы «Этот безумный, безумный, безумный, мир» Стэнли Креймера, «Эти великолепные мужчины на летающих машинах», фильмы Тати и т. п.) имели не слишком большой успех.

И все-таки — несмотря на сдачу позиций — бурлеск сыграл огромную роль в истории кино. Нельзя не учесть, что множество превосходных актеров (У. С. Филдс, Морис Шевалье, Барбара Стрейзанд) пришло из бурлеска. О «королях кинокомической» и говорить незачем: здесь Макс Линдер или Гарольд Ллойд, не подвизавшиеся до кино на эстраде, — исключение.

Приблизившись к дверям разнообразных по характеру театров-бурлеск, рискуешь быть оглушенным громом небольших, но усердствующих оркестров (и предваряющих джаз, и сугубо джазовых), гигантским списком имен актеров, не совсем несправедливо претендующих на бессмертие, калейдоскопом диковинных поджанров, где шансонетка сменяет оперную арию (нередко исполняемую на пиле или стоя на голове), па-де-де из классического балета — неистовый канкан, молниеносно меняющий грим и одежду трансформатор Фреголи — не менее стремительно избавляющегося от оков Гарри Гудини, жонглер — полетчика и «рыжий» — решающую математические задачи лошадь.

Иллюстрацией может служить реклама 1911 года лондонского мюзик-холла «Палас-театр», где в программе объявлены: дрессированные собачки «всех национальностей», квартет танцовщиков венского кабаре в модном танце «Ой-ра», японские акробаты, жонглеры-шотландцы и... Анна Навхова.

Нетрудно заблудиться в этом лабиринте, и ариадниной нитью может служить лишь решимость не забывать о задачах, связанных именно с кино, с кинокомической.

В невиданном по цветастости и изобретательности многообразии выберем одно направление, может быть, и не порожденное бурлеском, но в нем нашедшее (до появления «Кистоуна») свое основное убежище.

Эксцентризм! Вот слово, долгое время трактовавшееся по-разному, но так или иначе освоенное не только как подвиг клоунады, но и как некое — не будем пугаться — мировоззрение.

Эксцентризм! Отодвигая летящие в воздух шары и булавы, кружащихся в вальсе слонов, носящихся под куполом цирка акробатов и гремящие марши Суза, автор позволяет себе персонально войти в ткань рассуждения, на минуту вспомнить о своей молодости...

Это действительно было неправдоподобно: еще не растаяли в небе звуки канонады вокруг мятежных кронштадтских фортов, еще высились на улицах по месяцам не убираемые сугробы снега и разруха омрачала в общем-то радостные, боевые дни... Именно тогда трое молодых людей, неофиты театра, позже завоевавшие известность в еще нереспектабельной области — кинематографе, шагали часами по улицам города, воспетого величайшими поэтами, и придумывали название для своего (тогда все настаивали на пусть самом малом, но «своем») направления в искусстве. Было трудно стране, было — да простится сочетание — нелегко и нам, Григорию Козинцеву, Сергею Юткевичу и мне, еще неточно знавшим, куда и как себя приткнуть, еще не дошедшим до двадцатилетия... Но было и легко, волшебно легко, ибо все в стране жило предвидением, верою в будущее, в неизбежную, пусть многим омраченную победу добра.

Казалось бы, не сочетаются — тревожные дни города на Неве и глуповатые по замашкам эскапады трех «эксцентриков». Да нет же — сочетаются!

Как сочетается и другое — замкнутые в тесном, прогорклом мирке мюзик-холла и кафе-концерта артисты, лишенные даже права (и охоты) на перевоплощение, повторяющие в течение недель, годов один и тот же номер, один и тот же образ. И — мудрость философов, охватывающих в своих размышлениях все стороны и самую суть бытия.

Имелась некая связь. Как имелась и другая, важнейшая связь — с уходящими в глубь веков народными представлениями, с искусством, презираемым высшими сферами: театром

марионеток, комедией масок, пантомимами Дебюро, Гримальди, Страницкого, цирком.

Именно этим побеждали лидеры бурлеска конца XIX и начала XX века, чьи малоизвестные сегодня имена приведем хоть в малой мере.

Здесь невозможен подробный рассказ о непобедимом очаровании Альбера Шевалье, каждая песенка которого мгновенно становилась достоянием кварталов и домов европейских столиц. О неповторимой исполнительнице нередко рискованных, но всегда блещущих остроумием куплетов Мари Ллойд, которую Сара Бернар назвала «гением английской сцены». (Чаплин посвятил ей полный восхищения абзац в своей «Автобиографии».)

Фантастической была любовь лондонской толпы к Гарри Лодеру (позже получившему за эстрадные номера дворянское звание); особенно пленял он сердца, выступая в чуть (только чуть) окарикатуренном обличье шотландского горца. Соперничал с ним блестящий комик (и, как ни странно, крупный ученый) Джордж Роби.

Можно ли считать, что именно в их номерах наличествовало то, что получило название «эксцентрика»? Утверждать трудно, но, вероятно, это так. В частности, в номерах двух других артистов лондонского мюзик-холла, без упоминания которых не обходится ни один труд о Чаплине.

Дэн Лейно, маленький, заразительно веселый, выходивший на подмостки с неизменным выкриком: «Хотите верьте, хотите нет!..» Сверхподвижный, как ртуть, неутомимый и на редкость изобретательный небольшой человек в громадных штанах и затрепанной визитке как бы предварял облик Чаплина, несомненно смотревшего его представления (Дэну Лейно подражали все премьеры театра Карно: Фред Китчен, Гарри Уэлдон, Стенли Лаурел). Большинство пишущих о Лейно всячески настаивают на его происхождении от

Выдающаяся эксцентрическая актриса Фэнни Брайс. Факты ее биографии легли в основу американского фильма «Смешная девчонка»

Гримальди и Дебюро. Общее, несомненно, имеется (хотя Дэн не ограничивался пантомимой). Но налицо и разница: Гримальди и Дебюро слишком связаны с феерией, со сказкой, с театром масок. Действительность входила в их интермедии какими-то опосредованиями, но примерами для мимов в первую очередь были Арлекин и Пьеро, личности, весьма далекие от быта.

Лейно шел по иному пути. Лондон его дней. Лондон закусочных, мелких торговцев, омнибусов, уличных сцен давал ему неистощимый материал для его скетчей. Только это были не натуралистические зарисовки, все трансформировалось в передаче актера, становилось как бы надбытовым. Возникал эксцентризм.

И, как ни странно, в меньшей мере это было присуще другому кумиру англичан, знаменитому карлику по кличке Литтл-Тич (настоящее имя — Гарри Ральф). Известно, что его гигантские башмаки были взяты на вооружение Чаплином, однако подобные башмаки были приметою большинства клоунов («рыжих») в цирке. Литтл-Тич был слишком близок к цирку, в его номерах мало было примет нового века, собственно и отличающих эксцентрика.

Может быть, эксцентриков характеризовало наличие в их номерах общественной сатиры? Ведь почти все упомянутые отцы бурлеска — Аристофан, Менипп, Джон Гей, Свифт — были несомненными сатириками. Подождем с ответом на этот вопрос. Какой-то сатирический прицел, циническая издевка над обществом были, например, в песенках прославленных парижских певцов и певиц — Иветт Гильбер, Шарля Монтегюса, Аристида Брюана. Но не назовешь их близкими к эксцентризму.

Сатира обычного бурлеска, мюзик-холла, кафе-концерта была двусмысленной. Она откликалась на злобу дня, высмеивала многое, однако было в этом высмеивании и любование. Плевки Брюана в лица посетителей его кабачка (иногда вовсе не фигуральные) не злили публику, она хихикала и платила именно за это деньги.

Бесспорно сатирической была признана оперетта Оффенбаха и его современников — Эрве, Лекока, Одрана. Русский критик Н. К. Михайловский, посвятив большую статью автору «Прекрасной Елены», полагал, что его творения ниспровергли Вторую империю. Явное преувеличение.

Выходили цари, исполняя идиотские куплеты. Боги плясали вместе с кабацкими девками оголтелую польку-галоп, «shahut», прозванную — вовсе не в Париже — канкан. Великие герцогини вешались на шею солдатам. Но подлинные цари, короли, так называемые «короли биржи», может быть, и боги ничуть не сердились. С восторгом стремились в «Буфф-Парижен» (театр Оффенбаха). Так император Вильгельм собирал все карикатуры на себя.

Действительность предлагала более чем опереточные ситуации.

Было какое-то эстрадное представление с благотворительной целью. Приглашен был английский король с супругою. Директор театра придумал фортель: королевская ложа катилась на роликах из театра на улицу, прямо к королевской карете, Эдуард VII с королевой из кареты перешли в ложу, она покатилась наверх, во второй этаж театра. И на полдороге испортился механизм. Эдуард и его жена сидели в нелепо вздыбленной над зрителями ложе и — улыбались. Эдуарду фарсовые положения, как и публичные дома столицы, были привычны.

Это не гэг, подлинный факт, но из таких делались гэги. Парижский увеселительный сад «Фоли-Бержер»; принцу Уэльскому, будущему королю Эдуарду VII, представляют знаменитую, воспетую Тулуз-Лотреком канканерку м-ль Гулю (в переводе: «Глотка») Она равнодушно кивает, отходит, чтобы примкнуть к подругам, носившим звонкие имена Золотой луч, Кузнечик, Нини Нога-в-воздухе и карлица Сырок, внезапно резко поворачивается и кричит: «Эй, Уэльский, шампанское ставишь ты!»

Фильм Китона «Генерал» заканчивается тем, что произведенный в офицеры герой левой рукой обнимает сидящую рядом с ним на подножке паровоза невесту, а правой словно отмахивается от мух, отдавая, не глядя, честь проходящим беспрерывно мимо и козыряющим солдатам.

Но подобное — и с Эдуардом. Приехав с очередным визитом в Париж, он здорово выпил и, проезжая по улицам в открытой коляске, все время дремал; тем временем с тротуаров парижане приветствовали короля. Он шепнул сидевшему рядом президенту Лубе: «Ущипните меня, иначе я засну». Лубе всю дорогу щипал его, приговаривая шепотом: «Ваше величество, кланяйтесь направо, кланяйтесь налево!» Парижане были в восторге от приветливости короля.

«Снижение величия» было вовсе не в тех издевочках, которые именовались в Париже непереводимым словом «blaque» — рискованная шутка над высоким. Не в мелких шпильках или карикатурах таился эксцентризм.

Почти (и, вероятно, справедливо) забыто в наши дни имя Филиппо Маринетти. Провозглашенный им «футуризм» не только наивен и витиеват. Созданный прожженным реакционером, предтечею фашизма, он в сущности своей бесплоден. И все-таки забывать о нем не след. Что-то любопытное было в декларациях итальянца. Хотя бы его борьба с удручающим преклонением перед прошлым.

В числе манифестов, выпущенных Маринетти, один, вероятно, наиболее бойкий и занимательный, называется «Мюзик-холл».

Восхваляя мюзик-холл, или, что то же, — бурлеск, Маринетти смешивает в кучу эстраду и один из ее видов — кафешантан, всячески делая акцент на сексуальной, возбуждающей стороне последнего.

Все это, конечно, нелепость. Без ханжества признаем, что мир парижских кабаков (не кафе-концертов, а увеселительных садов) — жуткий и нечистоплотный мир, близкий к уродству. Мир этот говорит о распаде, не критикуя причин, его вызвавших, а глумливо противополагая жизни мертвечину. Не только судьба несчастного гения, карлика Тулуз-Лотрека, но и описания более поздних периодов (книга Франсиса Карко «От Монмартра до Латинского квартала») начисто лишены радости, веселья, о которых говорили и Рабле, и Стерн, и Чаплин.

Однако «Мулен Руж» не был бурлеском; только ярмаркой женского тела.

Маринетти предлагает «революционизировать» мюзик-холл, превратив его в «театр ошеломления и рекордов». Некоторые из его рецептов, вероятно, независимо от его советов, вошли в жизнь, например, окраска певиц всеми красками — зеленые волосы, фиолетовые руки, оранжевый шиньон и т. д.

Маринетти выступил против жанра «парижских ревю», но жанр этот победил, выродившись в пошлость. Выявились зато следы «маринеттизма» в невероятных по трактовке постановках хотя бы трагедий Шекспира (Яго — урнинг, Клавдий — герой, Отелло — дикарь и т. п.)

Для нас интересен, главным образом, последний пункт манифеста: «Всячески поощрять жанр американских эксцентриков и клоунов, их эффекты причудливых махинаций, пугающего динамизма, их грубых фантазий, их чрезмерных зверств, их жилеты с сюрпризами и панталоны, глубокие, как трюмы, из которых выйдет с тысячью грузов великий футуристический смех, который должен помолодить лицо мира»[3].

Американские эксцентрики...

Но сперва о самом слове. Один из романов Жюля Верна называется «Завещание эксцентрика». У нас перевели: «Завещание чудака». В романе несомненно «эксцентрика»: вся страна уподоблена полю для азартной игры.

Эксцентрик — чудак? Но при таком уподоблении потерян основной смысл терминов. Чудачество — индивидуальная категория, эксцентризм — отношение к миру. А может быть, и того больше.

Представляя себе настоящего эксцентрика, почему-то думаешь о другом герое Жюля Верна, знаменитом Филеасе Фогге («80 дней вокруг света»). Скорее всего, тоже чудак — вдруг ни с того ни с сего пустился в кругосветное путешествие. Но вот еще один герой французского писателя, упрямец Керабан, не хотевший платить пошлину, пылкий, сварливый, попросту несносный господин. Это несомненно только чудак. И — антипод: строгий, неговорливый, неправдоподобно пунктуальный,

---

[3] Маринетти Ф. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914, с. 77.

чопорно одетый англичанин Фогг. Все это так и кажется признаком эксцентрика.

Эксцентризм, хоть это и не английское слово, тесно связался с Англией. То, что понимают сами англичане под «эксцентризмом», в очень малой мере относится к «миру наизнанку», к эксцентризму как мировоззрению.

В весьма любопытной книге «Английские эксцентрики» поэтесса Эдит Ситвелл выводит множество персонажей. Они необычны, но справедливее было бы окрестить их «чудаками» (подобную книгу о русских чудаках и оригиналах написал М. И. Пыляев).

В книге Ситвелл — существовавшие в свое время чудаки самого разного профиля: неправдоподобные скупцы, нашумевшие обманщики (например, мнимый Робинзон — Луи де Руненон или служанка из кабачка, долгое время морочившая ученых и общество, выдавая себя за принцессу Карабу), добровольные отшельники, пленявшие сумасбродством высший свет денди (один Джордж Брюмиэль чего стоит!), великие или отчасти великие люди со странностями (Томас Карлейль, Мэри Анн Эванс, прославившаяся под псевдонимом Джордж Элиот), наконец, просто полоумные представители всех времен и сословий.

Некоторые годятся в «Книгу нонсенса» Эдварда Лира, к примеру, Томас Парр, впервые женившийся в 80 лет, затем часто менявший жен, одна из которых родила ему сына, когда Томасу было 120 (умер он в 140). Или графиня Десмонд, тоже умершая в 140 лет, только не от болезни, а оттого, что вздумала влезть на высокую яблоню и оттуда свалилась.

Несомненно, среди этих оригиналов были люди, вовсе не просто объясняемые (обманщик, алхимик, чудак). Некий мистер Уотертен, о котором писал не только Теккерей, поражал всех своим сложным, сочетавшим простодушие с причудливостью характером.

Существовали ли такие фигуры на эстраде?

В обиходе, рядом с чревовещателями и престидижитаторами, были музыкальные эксцентрики. Типичные представители — русские эстрадники Бим и Бом. Те же цирковые клоуны плюс игра на зачастую нелепых инструментах.

Многие клоунские антре, идущие издалека, примечательны. Самым примечательным мне кажется антре в финале фильма Федерико Феллини «Клоуны», в котором хоронят «рыжего», в самом названии превосходный каламбур: «antrée du départ» (нечто вроде «выхода ухода»).

Судя по описанию костюмов у Маринетти («жилеты с сюрпризами и панталоны, глубокие, как трюмы»), он все-таки имеет в виду клоунов. А так хочется назвать эксцентриком персонаж, отличный от «рыжего».

Огромной славой пользовался в нашем веке швейцарец Андриен Веттах, известный под псевдонимом Грок. Он куда знаменитее прекрасных клоунов, его современников, Карла Валентина, англичанина под прозвищем Эксцентричный Уокер, Чарли Ривеля, Жакомино, Лазаренко и даже братьев Фрателлини.

Превосходный акробат, жонглер, прыгун, музыкант, он создал свой собственный жанр, номера, пленявшие аудитории всего мира в течение почти полувека. Когда вспоминают о Гроке, чаще всего говорят о «философском» характере его номеров. Будапештский университет присудил ему титул доктора философии без защиты диссертации (тоже своего рода эксцентризм).

На эстраде Грок сохранял многие атрибуты клоуна, только вместо рыжего парика на голове было нечто вроде свиной щетинки. Остальное — нелепый колпачок вместо шляпы, широченные штаны и пиджак, огромные ботинки, ярко-красный нос, набеленный низ лица — шло от цирка.

Он обладал потрясающим умением «держать зрителя»; все в нем вызывало смех, скажем даже, гомерический смех. Аудиторию восхищала музыкальность артиста (он играл на восьми инструментах), великолепные, очень рискованные сальто-мортале, постоянная, поистине заразительная улыбка, изобретательность.

Но в основе номеров лежали, как он выразился, «трюки». Они не случайны, существует объединяющее начало. Грок пришел к

ним не сразу, кое-что он взял из практики цирка и эстрады, кое-что возникло случайно.

Не сразу, но закономерно родились две знаменитые реплики Грока: «Warum?» («Почему?») и «Das ist unmöglich!» (исковерканное «Это невозможно!»). Он произносил эти слова с убедительнейшей наивностью всякий раз, когда ему доказывали, что имеется более простой метод в поступках.

Так, он таскал огромный футляр из-под виолончели, в нем держал свою крохотную скрипку. Ему говорили, что это глупо, маленькую скрипку нужно носить в маленьком футляре. Потрясение охватывало Грока: «Это невозможно!»

Его стул находился в пяти-шести шагах от рояля. Грок вставал со стула, шел к роялю и с натугою подвигал его к стулу. «Но легче придвинуть стул к роялю». Огромные глаза, изумление: «Это невозможно!»

На верх открытой крышки рояля он вешал свой колпачок, тот скатывался по крышке на пол. Грок огорчался, влезал на рояль и скатывался по крышке к шляпе. «Почему вы просто ее не подняли?» — «Это невозможно!»

Изредка это восклицание относилось к простым неожиданностям. Желая понять, почему фальшивит одна струна в рояле, он залезал внутрь и к полному своему удивлению доставал оттуда женский корсет. «Почему?» — недоуменно вопрошал он. Но этого было мало: в запыленном корсете обрела пристанище мышь с мышатами (Грок это не выдумал, а как-то увидел).

Трюки со скрипкой, роялем, колпачком — не просто трюки. Это — подлинный эксцентризм, иными словами, алогизм, присущий не какому-то особому случаю.

Примером такого эксцентризма можно полагать повесть Вольтера «Простодушный». Здесь приехавший из Америки индеец, гурон, не может понять нелепых, противоречащих здравой логике обычаев парижан.

Грок повторяет это — в противоположном направлении. Он создал образ человека, считающего обиход абсурдов и нелепостей чем-то общепринятым, человека, не представляющего себе, что можно жить иначе, проще, «лепее».

Надо сказать, мир давал клоуну право на такое понимание.

В своих воспоминаниях Грок рассказывает о гастролях в России перед самой войной 1914 года. Представления шли в загородном, самом шикарном петербургском кафешантане «Вилла Родэ».

«23 июня этого года, то есть через день после убийства в Сараеве австрийского эрцгерцога, какой-то очень важный русский генерал праздновал свой день рождения. Зал был полон высших офицеров с орденами и полуобнаженных дам — примерно тысяча центнеров человечьего мяса в невыносимо душном помещении. Все это опившееся скопище орало, выло, пело, безобразничало. Пятиметровое зеркало во всю стену бомбардировали бутылками из-под шампанского, потом обезумевшие посетители взялись за буфет. Паштеты и куры летели через зал, торты с кремом (слушайте, слушайте! — *Л. Т.*) обрушивались на присутствующих и на другие зеркала в зале. Я стоял на подмостках и продолжал свой номер (?! — *Л. Т.*). Какой-то генерал с огромной рыжей бородой схватил с буфета блюдо с томатами, швырнул в меня, за этим последовала зернистая икра, наконец, в меня угодил соусник с майонезом» [4].

В какой-то мере и Грок поддался близкой и Дюрану, и Маринетти, и отчасти Сеннету страсти к разрушению без цели. Свой рояль он во время номера постепенно разрушал, отрывая крышку, вырывая струны и клавиши; позже это повторили актеры кино: Лаурел и Харди и братья Маркс.

Хоть и «доктор философии», Грок вряд ли осмыслял суть своего смехотворчества. Подобно Сеннету, он был, как сам себя называет, истым бюргером, буржуа, даже — опять-таки наподобие Сеннета — миллионером, нет никакого сомнения, одаренным в самом высоком значении слова, «королем смеха» (королей он, в отличие от ирландца,

[4] Grock. Grock, ich lebe gern! München, 1931, s. 156—157.

почитал). Но, увы, не был Стерном (притом что восторгался им) и, если б назвали его «сатириком», вероятно, широко раскрыл бы размалеванные глаза и спросил бы: «Почему?»

Говоря о Гроке, нельзя не привести одну его летучую фразу: «Обожаю, когда меня бьют молотком по голове. Когда это прекращается, испытываешь такое наслаждение!» Битье молотком по голове — излюбленный прием Сеннета и раннего Чаплина. Смысл этой фразы попросту великолепен. Его трудно переоценить.

Отдавая должное умершему в 1959 году в Гамбурге артисту, все же приходишь к мысли, что подлинным примером для «американских эксцентриков» он не был (кстати, именно в Америке его совершенно не приняли).

А между тем как важно было бы найти настоящий, доказательный пример — в бурлеске. Где же, как не в нем? Что ни говори, а в свое время это было — при всех оговорках — жизнерадостное, звенящее и отнюдь не анархическое (разрушение, ошеломление любою ценой и без всякого смысла) заведение.

Впрочем, по этому поводу существует высказывание, множество раз появлявшееся в книгах и статьях, но крайне необходимое и здесь. Именно здесь.

В своих известных воспоминаниях о В. И. Ленине Горький пишет о посещении в Лондоне мюзик-холла, где Владимир Ильич охотно и заразительно смеялся, глядя на клоунов, эксцентриков, равнодушно смотрел на все остальное.

Позже «он уже интересно говорил об «эксцентризме» как особой форме театрального искусства:

— Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!» [5].

В этих немногих словах, по существу, все сказано о явлении, без понимания которого не поймешь американской (не только американской) кинокомической. Горький пишет о «клоунах-эксцентриках», мы не знаем, были ли они музыкальными эксцентриками или просто клоунами.

Очевидно, номер запомнился писателю. В романе «Жизнь Клима Самгина» он пишет:

«Вечером — в нелепом сарае Винтергартена — он подозрительно наблюдал, как на эстраде два эксцентрика изощряются в комических попытках нарушить обычное. В глумливых фокусах этих ловких людей было что-то явно двусмысленное,— публика не смеялась, и можно было думать, что серьезность, с которой они извращали общепринятое, обижает людей».

В отличие от публики берлинского увеселительного заведения (военные и крупная буржуазия), Владимир Ильич охотно и заразительно смеялся. Он видел суть явления, свойственного показу «вывернутого наизнанку общепринятого».

---

[5] Горький М. Полн. собр. соч., т. 20. М., 1974, с. 19.

М. Зак. Кино: личность и личное. М., «Искусство», 1980.

Читатели хорошо знают книги и статьи Марка Зака — историка кино, теоретика, критика. Все эти грани его дарования полно явлены в новой книге активно и плодотворно работающего исследователя. В ней рассматривается проблематика, которая всегда была в центре внимания советского кино и стала остроактуальной в 60—70-е годы.

«Тема морали, нравственных исканий — это, вероятно, одна из наиболее современных и необходимых областей творчества. Особенно в советском искусстве, которое призвано формировать и исследовать мораль нового общества» (с. 3), — начинает свои размышления автор. Он подчеркивает, что кинематограф играет едва ли не первостепенную роль в воплощении тех сторон жизни, «которые не минуют каждого». А это ко многому обязывает экран, и прежде всего — к глубине, полноте и широте отображения важных, существенных бытовых сторон и явлений нашей трудовой повседневности. Ведь не секрет, что нередко за фильм на морально-бытовую тему выдаются ленты убогие в художественном отношении, бессодержательные, мнимопроблемные, ничего, кроме внешних примет, не имеющие общего с современностью. Поэтому, говорит М. Зак, «в первую очередь нас должны заинтересовать фильмы, в которых нравственные проблемы раскрываются в единстве с личностью героя. Когда они составляют основу духовных процессов, формирующих характер на экране. Добавим, что подчас решающее значение играет и личность самого автора — сценариста, режиссера, актера или любого другого участника творческого коллектива. Таким образом, невольно возникает расширительная трактовка моральной темы в кино, готовой охватить едва ли не все его стороны и компоненты. Здесь мы должны оговориться: наши намерения скромнее и касаются некоторых сторон экранного бытия персонажей, связанных по преимуществу с извечными и всегда новыми переживаниями. Но вот как их объединить со всей жизнедеятельностью человека? И не отсюда ли проистекает большинство трудностей в решении данной темы? Об этом и пойдет речь» (с. 3—4).

Так сразу и четко автор формулирует свой замысел и вводит читателя в проблематику книги, призывая его не к созерцанию заранее добытых результатов, а к активному соразмышлению, к совместным поискам ответов на серьезные вопросы.

Один из них касается традиций, питающих современную экранную разработку нравственной проблематики: ведь она ведется сегодня не на пустом месте, а имеет свои глубокие и прочные корни. О них идет разговор в первой главе («Родословная темы»). Автор показывает, как поначалу на ощупь, а потом все увереннее шел наш кинематограф к постижению внутреннего мира человека в фильмах 20-х годов: «Ваша знакомая» Л. Кулешова, «Третья Мещанская» и «Ухабы» А. Роома, «Турбина № 3» С. Тимошенко, «Кружева» С. Юткевича, «Катька — Бумажный ранет» и «Парижский сапожник» Ф. Эрмлера, «Цена человека» М. Донского, «Простой случай» В. Пудовкина. «Современность отражалась на экранах в разнообразных красках,— пишет М. Зак. — Бытовая сочность деталей не мешала публицистическим вылазкам в зрительный зал, полный жизни актерский рисунок соседствовал с рифмованной монтажной фразой, острота духовного кризиса в судьбе героя сменялась откровенной эксцентрикой... Направленность этого неоднородного, сложного процесса не вызывала сомнений — современность представала в кадрах в остром морально-бытовом ракурсе» (с. 24). Отмеченный автором процесс не раз исследовался советскими киноведами, однако заслуга М. Зака состоит в том, что он, опираясь на работы своих предшественников, открыл в нем немало нового и, главное, подчеркнул, как велик и ценен опыт морально-бытового фильма 20-х годов, легший в основу замечательных достижений нашего кино последующих периодов. И сегодня, напоминает автор, негоже забывать то, что было добыто ранее в результате больших усилий.

Анализируя картины 60—70-х годов, М. Зак показывает различные способы, какими кинематограф в те годы решал важную идейно-художественную задачу — «вывести факт из обыденности на позицию искусства» (с. 26). Ибо в самом деле — «ни в одном другом тематическом разделе вопрос не стоит столь остро» (там же). Что должны сделать авторы фильма, чтобы не остаться на уровне и в пределах отдельного факта, пусть сколь угодно емкого, частной истории, пусть сколь угодно содержательной, исключительного случая, пусть сколь угодно показательного, а создать в картине многомерный, многозначный образ времени, воплотить сложные, динамические характеры людей сегодняшнего дня? Очень интересен развернутый М. Заком анализ фильмов В. Абдрашитова, Т. Океева, И. Авербаха, Д. Асановой. В знакомых картинах мы открываем то, что раньше ускользало от нашего внимания. И как обобщенная формула звучат приведенные автором слова Е. Габриловича: «Современная картина — это накал обществен-

Ссылки в тексте даются по указанным изданиям.

ных страстей и в то же время накал страстей личных» (с. 43).

О том, как стремление экранно воплотить единство личных и общественных страстей определило две художнические биографии, рассказывает вторая глава книги — «Параллели». В ней М. Зак мастерски раскрывает внутренние закономерности творчества Ю. Райзмана и С. Герасимова — режиссеров на первый взгляд во всем несхожих и в то же время, как оказывается, во многом близких. «Избегать готовых формул и рецептов — это одна из традиций в решении нравственной проблематики на нашем экране,— пишет М. Зак. — Доверяясь киноискусству, его способности быть достоверным, как сама реальность, С. Герасимов и Ю. Райзман воссоздают похожие — до иллюзорности — картины жизни, выхваченные из обширной панорамы действительности, внутри них соизмеряют нравственные и эстетические масштабы, рассказывая о личности и личном в союзе со временем» (с. 96). В главе много содержательных суждений об особенностях режиссерских манер Ю. Райзмана и С. Герасимова и о том, как формировались их творческие индивидуальности. Она представляет интерес и с методологической точки зрения: инструментарий проделанного автором сравнительного анализа весьма ценен и может быть использован в историко-типологических исследованиях советского кино.

Личностный мир нашего современника раскрыт во многих значительных фильмах 60—70-х годов. О них размышляет М. Зак в разделах «Мир во времени и пространстве» и «Человек в целом». Прочитав их, вновь и вновь мысленно возвращаешься к фильмам В. Шукшина, А. Тарковского, к комедиям Э. Рязанова, Г. Данелия, к «Монологу» И. Авербаха, «Началу» Г. Панфилова и ко многим другим: хочется посмотреть их еще раз — теперь уже более внимательно, с учетом зрительского опыта М. Зака. Вероятно, одно это может вполне вознаградить автора. Его книга, написанная доступно, но без упрощений, сжато — без скороговорки, языком чистым и точным, дарит нам читательское наслаждение, увы, не такое уж частое.

Н. Горницкая

Ленинград

И. Вайсфельд. **Искусство в движении.** Современный кинопроцесс: исследования, размышления. М., «Искусство», 1981.

Книгу одного из наших давно известных, активно работающих киноведов И. Вайсфельда берешь в руки с особой надеждой. О кинопроцессе — в историческом плане — у нас написано немало. Различные его аспекты освещены во многих исследованиях. Четырехтомная «История советского кино» — первый и в целом удачный опыт анализа закономерностей развития многонационального социалистического киноискусства. Этот фундаментальный коллективный труд стал основой и отправной точкой теоретического изучения кинопроцесса как сложной динамичной системы. Такое изучение предпринял и И. Вайсфельд. Само появление его монографии, над которой он работал десять лет, еще раз и самым убедительным образом подтверждает: назрела, давно назрела необходимость теории кинопроцесса. Нужны не только отдельные исследования, пусть глубокие и основательные, а именно цельная теория, которая изучала бы движение важнейшего из искусств как явления общественного и культурно-эстетического. И. Вайсфельд предпринял плодотворную попытку комплексного анализа основных проблем современного кинематографа.

Автор принадлежит к числу тех исследователей, которые изучают образный язык экрана не как конгломерат выразительных средств, а — вслед за Эйзенштейном, Пудовкиным, Шкловским, Тыняновым — как художественное единство, как развивающуюся систему. Точно так же он рассматривает и кинематографический процесс: не в отдельных, разрозненных явлениях, пусть и самых важных и характерных, а как закономерно организованное целое, механизмы которого — общественные и эстетические — необходимо понять. Задача эта, как показывает книга и своими удачами, и нерешенными проблемами, далеко не простая. Здесь немало разного рода трудностей, не только теоретических, но и методологических, и этих вторых, по-видимому, больше. Однако преодолевать их необходимо — в насущных интересах практики и самого киноведения. Его успешное развитие — сегодня это вряд ли нужно доказывать — во многом зависит от того, сумеет ли оно создать достаточно широкую теоретическую модель кинопроцесса и разработать методику его комплексно-системного анализа.

Системно-исторический подход автора к различным аспектам кинопроцесса выразился и в методике анализа, и в композиции книги. И. Вайсфельд начинает изучение узловых явлений экрана с его первоосновы — с киноизображения, рассматривает его природу и специфику, затем переходит к характеру как воплощению социально-психологического содержания эпохи, от него — к композиции фильма и к монтажу. Далее рассматриваются способы создания образного пространства и времени в произведении. Завершает книгу глава «Кинематографический процесс и теория кино»; в ней освещается взаимодействие практики экрана и киноведческой мысли.

Природа киноизображения — «болевая точка» экранного творчества и исходная проблема кинотеории. Проблема весьма актуальна, подчеркивает автор: спор идет о специфике кино, о его художественных возможностях и общественной функции.

И. Вайсфельд, начав с анализа того, что он назвал «нефотографической фотографичностью» кадра, вводит нас в образный мир экранного искусства, ставя и освещая ряд важных теоретических и практических вопросов.

Кадр, говорит исследователь, не тождествен действительности, а художественно ее преображает и обладает лишь иллюзией тождества. С нее, с этой иллюзии, и начинается условность экранного мира. Художник трансформирует реальность для того, чтобы создать образ реальности и выразить в нем свое видение действительности. В кадре (и в фильме в целом) создается образное содержание, и вот в нем-то воплощено авторское «я». Не воспринимать его — значит не видеть фильм как произведение искусства.

Позвольте, спросит читатель, а нужно ли сегодня все это доказывать? Неужели киноведение до сих пор не утвердилось в фундаментальных общеэстетических аксиомах? Утвердилось, говорит И. Вайсфельд, однако кинематограф стремительно развивается и обновляет свой язык — можно сказать, фанатически стремясь отобразить реальность как можно полнее, точнее, объемнее, то есть как можно более адекватно. И при этом постоянно изменяется «нефотографическая фотографичность» киноизображения. Оно обнаруживает тенденцию понижать свою условность, делать ее исчезающе малой. Поэтому вновь и вновь у некоторых практиков и теоретиков «десятой музы» возникает иллюзорное представление о том, что кадр и фильм должны быть фотографическим аналогом реальности. А этому, по мнению адептов «жизнеподобного» кинематографа, «мешает» ярко выраженная авторская индивидуальность. Она, дескать, только вредит ему, ибо замутняет субъективностью взгляда объективную картину жизни. На этом основании зарубежные теоретики неоднократно пытались и пытаются построить концепцию безавторского кино (деидеологизированного и деполитизированного), о чем советские киноведы не раз писали прежде и на чем И. Вайсфельд останавливается и в новой своей работе, объясняя, чем порождены эти взгляды, чему служат и куда ведут.

Автор справедливо связывает упрощенное понимание выразительности кадра, неверную трактовку его фотографической природы в первую очередь с антихудожественными тенденциями в кинематографе, с практикой ремесленного, «серого» фильма. «Упразднение пространства образности,— пишет И. Вайсфельд,— отличает обычно кинокартины схематического, стереотипного мышления. Зритель в таких ситуациях рассматривается как потребитель определенных более или менее отработанных, более или менее искусно реализованных тематических схем, сюжетов и ролей для актеров, выступающих в однозначных амплуа. Это могут быть картины и развлекательные, и дидактически-навязчивые, но — так или иначе — не оставляющие места для активных зрительских ассоциаций, для размышлений» (с. 24—25). Жаль только, что автор здесь не развернул свою аргументацию в анализе конкретных фильмов. Так и ждешь, что вот сейчас опытный критик даст бой новейшей ремесленной продукции, чей символ веры — отсутствие оригинального содержания и художественной формы — зиждется на невыразительном, псевдореалистическом изображении «жизни в формах самой жизни». Однако эти ожидания не оправдались. А прямая полемика придала бы суждениям теоретика большую действенность.

Предмет постоянного внимания и забот И. Вайсфельда — авторский мир на экране, личность художника в его взаимоотношениях с временем и со зрителем. Исследователь пишет о многих фильмах, советских и зарубежных, и нам ясно, почему именно об этих: они дают возможность ученому говорить о закономерностях кинопроцесса. Их выявление сводит в систему суждения автора о композиции фильма, о монтажной образности, о характере и конфликте, о целостности произведения и о других аспектах поэтики экрана.

Чем движется искусство, чем живет, что его питает? И как жизненный материал превращается — или не превращается — в содержание фильма, в художественную форму? Как эта форма развивается исторически, по каким законам? Размышляя обо всем этом, И. Вайсфельд написал книгу многопроблемную и поисковую, в ней есть и полемически заостренные, и недостаточно развернутые, и слабо аргументированные, и спорные суждения, что неизбежно в работах такого рода. Так, неясно его утверждение о том, что в послевоенном кино «фотографичность киноизображения сменилась полифоничностью... С появлением звучащего слова, цвета, широкого и стереофонического экрана драматургия и режиссура стали иными» (с. 51). Разве эволюция режиссуры и драматургии отменила выразительную природу кинокадра, и на каком основании противопоставлены фотографичность и полифоничность — явления качественно различные? Неубедительной представляется полемика автора (с. 162—163) с некоторыми положениями статьи А. Тарковского «Запечатленное время». Мне кажется, И. Вайсфельд недооценил мысль режиссера о том, что для него хроника — «не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни» и что поэтому для Тарковского проблема не сводится к хроникальности: в его статье речь идет о художественном видении реальности и о таком его образном воплощении, которое было бы идеальным воспроизведением — «восстановлением» — абсолютной полноты жизни.

Можно поспорить и с некоторыми другими суждениями И. Вайсфельда, что отнюдь не в ущерб его книге, а свидетельство того, что она понуждает читателя к активному соразмышлению.

Базируясь на принципах марксистско-ленинского искусствознания, на достижениях советской киноведческой мысли, И. Вайсфельд, анализируя узловые явления кинопроцесса, ставит новые вопросы, подсказанные практикой. А именно этим во многом и определяется достоинство научного труда.

Ценно и то, что в книге рассмотрены проблемы, имеющие общеэстетическое значение. Не случайно автор так часто и по-новому обращается к опыту театра и литературы, обдумывает уроки поэтики Станиславского, Толстого, Чехова, Пушкина, и не только, надо подчеркнуть, в связи с вопросами экранизации. И. Вайсфельд стремится разработать методику

комплексного анализа кинематографа в системе искусств — иначе невозможно осветить его динамику. Ведь искусство экрана прочно связано с театром, литературой, живописью, музыкой, а теперь уже и с телевидением, так что изучать «десятую музу» изолированно — напрасный труд.

Будучи выражением активного интереса к глубинным закономерностям кинематографического процесса, книга И. Вайсфельда, думается, сослужит добрую службу и теории, и практике. Правда, в книге нет определения, что же это такое, кинопроцесс, каковы его слагаемые. Нет ожидаемых формул. Но есть исследование, насущных проблем киноискусства, есть раздумья о том важном, что волнует сегодня кинематограф.

Р. Корогодский

Киев

Л. Х. Маматова. Многонациональное советское киноискусство. М., «Знание», 1982.

Советское многонациональное киноискусство уже в 20-е годы стало важной, существенной частью демократической культуры XX века и с тех пор оказывает огромное и все растущее влияние на мировой кинематографический процесс.

«Развитие многонационального советского киноискусства неотделимо от истории Советского государства, от великой созидательной работы Коммунистической партии Советского Союза. В героических свершениях народных масс черпало киноискусство свои темы и образы, свою идейную и художественную силу» (с. 4),— напоминает Л. Маматова, начиная рассказ о зарождении экранного искусства в наших союзных республиках.

Автор отмечает, что «на протяжении всей истории советского кино эстетически наиболее влиятельной и авторитетной была и остается русская национальная кинематография. Ее мощный расцвет уже в 20-х годах вдохновил революционным пафосом и страстью к художественной правде экранные искусства других наций» (с. 5). К сожалению, отдельной главы о русском кино в книге нет (как нет о нем в нашей кинолитературе, увы, ни одной монографии!), однако в каждом разделе, отражающем развитие той или иной национальной кинематографии, мы найдем сведения о благотворном воздействии Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Б. Барнета и других режиссеров (а можно было бы говорить и о сценаристах, операторах, художниках, актерах) на мастеров кино союзных республик. А там, где после фамилии режиссера национальной студии значится «окончил ВГИК», мы мысленно представляем себе его учителей и наставников — М. Ромма, Г. Козинцева, С. Герасимова, Т. Макарову и многих других педагогов, воспитавших не одно поколение мастеров всех без исключения республиканских кинематографий нашей страны.

Л. Маматова умеет точными и лаконичными формулировками очертить главные направления развития каждой национальной кинематографии в определенный исторический период, чему предшествовала, как мы понимаем, серьезная самостоятельная аналитическая работа, оставшаяся за пределами популярной брошюры. Автор указывает, что перед каждой национальной кинематографией с первых же ее шагов стояли конкретно-исторические социальные и эстетические задачи. «Не случайно, например, едва родившись, азербайджанское киноискусство сразу же пошло в активную атаку на религию... Узбекские кинематографисты, обращаясь к современности, настойчиво, из фильма в фильм, ставили проблему духовного раскрепощения женщины... Грузинские фильмы разоблачали силу церкви в горной Пшавии, древний закон кровной мести в Аджарии, межплеменную вражду хевсуров и чеченцев. Белорусские картины клеймили пьянство и пошлое, обывательское отношение к женщине» (с. 14—15). Рассказывая о тематических, жанровых, стилистических особенностях, о художественном своеобразии каждой национальной советской кинематографии, Маматова показывает и то общее, что им свойственно, что внутренне объединяет их и делает неотъемлемыми слагаемыми нового идейно-эстетического целого — социалистического киноискусства.

Выявляя актуальную социальную проблематику первых лент основоположников советских национальных кинематографий, Маматова стоит на почве историзма и далека от их идеализации или канонизации. Мы получаем достаточно полное представление о том, каких трудов стоили победы, как сложны были поиски, как ценен сегодня новаторский опыт первопроходцев. Поэтому книга дает объективную картину того, как, взращивая с помощью народов-братьев собственные творческие кадры, республики нашей страны строили свои кинематографии, как в них зарождался, развивался и одерживал все новые победы метод социалистического реализма.

Осветив первые этапы строительства национальных кинематографий, Л. Маматова основное внимание уделила анализу современного состояния многонационального советского кино, вступившего в пору творческой зрелости. Это следует приветствовать. Ведь по истории экранного искусства союзных республик у нас в последние годы издано много книг (их список приведен в конце брошюры), а современный многонациональный кинопроцесс освещен еще недостаточно. Микропортреты режиссеров Р. Чхеидзе, Т. Абуладзе, О. Иоселиани, Э. Шенгелая, Л. Гогоберидзе, Л. Быкова, Н. Мащенко, Ю. Ильенко, В. Жалакявичуса, К. Кийска, В. Турова, В. Четверикова, Э. Лотяну, Ф. Довлатяна, Г. Маляна, Р. Оджагова, Э. Ишмухамедова, Т. Океева, Б. Шамшиева, Х. Нарлиева, Ш. Аббасова, А. Хамраева и других помогут читателям книги ощутить все многообразие нашего кинематографа.

Можно, конечно, спорить о пропорциях в рассказе об экранном искусстве той или иной республики. Ав-

тор, влюбленный в грузинское кино, уделяет ему больше внимания, чем, скажем, украинскому. Незаслуженно мало сказано о творчестве Игоря Савченко. Увлекшись в конце книги анализом творчества мастеров, Л. Маматова стала терять нить кинопроцесса в целом.

Но эти частности не умаляют достоинств интересной и полезной работы. Она, без сомнения, будет внимательно прочитана не только слушателями народных университетов культуры, кому в первую очередь предназначена, а и самым широким кругом читателей, следящих за литературой о нашем многонациональном кино.

В. Андок

Кишинев

Ф. Андреев. **Иван Переверзев.** (Мастера советского театра и кино). М., «Искусство», 1982.

Советское киноведение всегда отличал устойчивый интерес к проблеме создания на экране образа положительного героя, чья духовная жизнь определяется высшими критериями нравственности, чьими поступками руководит социально активное отношение к жизни. Думается, что свое место среди работ на эту тему займет и книга Ф. Андреева, рассказывающая о творческом пути народного артиста СССР И. Ф. Переверзева.

В нашем сознании имя этого актера в первую очередь связывается с ролями, в которых доминировало позитивное, лирико-героическое начало. Степан Потанин из фильма «Парень из тайги» (режиссеры О. Преображенская и И. Правов, 1941), Найденов из фильма «Морской ястреб» (режиссер В. Браун, 1941), матрос Иван Никулин из фильма И. Савченко «Иван Никулин — русский матрос» (1944), Никита Крутиков из «Первой перчатки» (режиссер А. Фролов, 1946) и другие — все эти разные по жизненному материалу и способам актерского исполнения роли И. Переверзева, принесшие ему заслуженную популярность у кинозрителя 30—40-х годов, объединяет одно немаловажное качество: успешная попытка создать на экране убедительный, достоверный, узнаваемый образ положительного героя-современника.

Картина творческого пути актера, возникающая при чтении книги, обладает определенной стереоскопичностью: сначала звучит голос И. Переверзева, строгого критика собственного искусства, затем слово берет автор книги. Интервью с мастером служат для киноведа отправной точкой рассуждений об актерском своеобразии Переверзева. Взгляд на роль «изнутри» и «извне» сообщает повествованию и необходимую меру объективности, и ощущение сопричастности миру художника.

Важно еще и то, что становление дарования И. Переверзева освещено в книге как непростой, порой мучительный процесс, в котором важное участие принимали наставники актера и его коллеги. С интересом читаются страницы, посвященные творческому содружеству актера с такими прославленными мастерами советского кино, как Игорь Савченко, Михаил Ромм, Юлий Райзман, Эраст Гарин.

Высказывая свое представление об актерском мастерстве, о том, какими путями оно достигается, И. Переверзев приводит рассуждение Корнеля о круге как о метафоре совершенства актерской профессии — к начальной точке «окружности» актер возвращается лишь тогда, когда «профессионализм становится таким отточенным и вместе с тем органичным, что мы перестаем... его замечать... А когда актер совершает полный круг и как бы возвращается в точку, с которой он когда-то начал свой путь,— он может все... Главным для подлинного художника становится суть и смысл того или иного образа. Жизнь в нем становится простой и естественной, как дыхание» (с. 50).

Книга Ф. Андреева, порой с хронометрической точностью фиксирующая все стадии творческого процесса — от момента возникновения замысла до реакции зрительного зала,— тоже является попыткой очертить «круг», совершенный И. Переверзевым за почти полвека работы в кино.

Траектория творческого пути актера имеет свой, «переверзевский» рисунок: в его работе, например, едва ли не ведущая роль принадлежала публицистическому наполнению характеров. Актер всегда особенно дорожил ролями, при помощи которых можно было бы выйти на прямой диалог со зрителем, ролями, проблематика которых впрямую отвечала бы умонастроениям и запросам сегодняшнего дня. Жаль поэтому, что в книге недостаточно внимания уделяется таким неравноценным по результатам, но важным в контексте творческих устремлений ролям Переверзева, как Сергей Ромашко («Урок жизни», 1955), секретарь горкома («Гори, моя звезда», 1957). Балуев («Знакомьтесь, Балуев!», 1963), начальник строительства («Зачарованная Десна», 1964) и другие.

Далеко не всегда находится место серьезному критическому анализу. Порой автор впадает в излишнюю очерковость. С большей строгостью можно было отнестись к некоторым фильмам с участием Переверзева, например, к таким, как «Морской ястреб», «Домой» или «День ангела». Пожалуй, и в разговоре о дилогии об адмирале Ушакове (фильмах М. Ромма, сыгравших принципиально важную роль в судьбе И. Переверзева) следовало бы учесть самокритичные замечания самого режиссера об этой работе.

Книга «Иван Переверзев» рассматривает не просто конкретную актерскую судьбу, она помогает изучению творческого опыта советской актерской школы, представителем которой является народный артист СССР Иван Федорович Переверзев.

Т. Сергеенко

С. Михалков

Трагический аттракцион

Одной из своих книг Сергей Владимирович Михалков дал загадочное название «Моя профессия». Конечно, каждый читатель, открывая ее, думает: о какой же профессии поведет речь автор? Ведь их у него несколько, если не сказать — множество. Сергей Михалков прежде всего детский писатель. Его стихи приходят к нам в детстве, чтобы остаться до конца жизни, потому что мы передаем их детям, а потом — внукам. Драматург Михалков ждет нас на сценах театров, сценарист — в кинозалах.

Михалков-кинодраматург начал сценарием «Фронтовые подруги», написанным вместе с М. Розенбергом. Фильм В. Эйсымонта вышел в 1941 году и был отмечен Государственной премией.

Значительный вклад внес писатель в кинематограф для детей и юношества; по его сценариям поставлены фильмы «Красный галстук» и «У них есть Родина», позднее — веселые, полные выдумки, юной энергии «Сомбреро», «Новые похождения Кота в сапогах», «Большое космическое путешествие», «Меняю собаку на паровоз», «Праздник непослушания» и множество мультфильмов, не сходящих с экрана.

Вторично Государственной премии Михалков-кинематографист был удостоен в 1978 году — как художественный руководитель и главный редактор Всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль», любимого своего детища. В «Фитиль» Михалков щедро вкладывает свой дар публициста, талант сатирика, недюжинные организаторские способности. Сергей Владимирович любит цитировать Гоголя: «Сколько у нас добрых людей, но сколько есть и плевел, от которых житья нет добрым и за которыми не в силах следить никакой закон. На сцену их! Пусть видит их весь народ! Пусть посмеется им!» Этой цели и служит «Фитиль», столь популярный у зрителя.

Отмечая 70-летний юбилей писателя, мы предлагаем вниманию читателей его ранее не публиковавшийся сценарий, в котором Сергей Михалков выступил в жанре политического памфлета.

От автора

Шли 60-е годы... Наша семья очень дружила с семьей М. И. Ромма, бывала у него в гостях. Встречи с ним и с его очаровательной подругой жизни Е. А. Кузьминой проходили в постоянных разговорах об искусстве, о только что просмотренных фильмах, о новых работах самого Михаила Ильича. Однажды я предложил ему написать совместный сценарий фильма и рассказал ему свою задумку. Ромму понравилась идея будущего сценария, и он согласился на мое предложение. Несколько раз мы с ним встречались, читали друг другу варианты обговоренного сюжета, но что-то, уже не помню, помешало завершить нашу работу, сценарий так и не был дописан и, естественно, не стал основой для будущего фильма, который Михаил Ильич Ромм обещался поставить. В архиве Михаила Ильича осталось более двадцати страниц машинописного текста нашей заявки, которые я, как его соавтор, предлагаю вниманию читателей.

●

Сержант Эдди Кларк вернулся с войны. Ему повезло: на войне он потерял только три пальца на левой руке. Второй раз ему повезло, когда он устроился механиком на ферме Спединга.

Эдди собирался жениться на Элл Купер. Элл ждала его три года. Она была стенографистка, работала в Управлении Северо-Восточной железной дороги, и у нее был бесплатный проездной билет. Поэтому по воскресеньям она ездила к Эдди и проводила день на свежем воздухе.

Была весна. Эдди и Элл сидели на холме и строили планы совместной жизни. Для того чтобы пожениться, им следовало бы работать в одном городе и жить поближе друг к другу. Пока что это было еще невозможно. Надо вам сказать, что Элл была девушка романтическая, верила во все хорошее и ни на минуту не сомневалась, что теперь, когда кончилась война, они будут счастливы с Эдди, как многие миллионы таких же простых людей.

Эдди был немножко испорчен войной, но в присутствии Элл он сдерживал свой язык.

Среди разговора Эдди вдруг сказал:

— Сейчас он перевернется.

Элл увидела несущийся вдали автомобиль.

— Он идет со скоростью ста миль, — сказал Эдди. — Он перевернется вот на том повороте. Надо идти помогать.

Он встал.

Автомобиль действительно перевернулся. Элл вскрикнула, а Эдди стал спускаться с холма.

Машина лежала в канаве на боку.

Эдди заглянул внутрь. В машине находились двое: один, по-видимому, шофер, другой — пожилой худощавый господин, видимо, хозяин машины. Оба были живы.

Эдди и Элл помогли им выбраться наружу. Первым вылез шофер. Он был в прекрасном настроении.

— Какой дурак гонит машину на такой скорости? — спросил Эдди.

— Когда у него что-нибудь не клеится, хозяин сам садится за руль, — сказал шофер.

Затем они извлекли из машины пожилого хозяина.

— Благодарю вас, — сказал он, когда к нему вернулся дар речи. — Я жив. Моя фамилия Бэдфорд.

Фамилия не произвела никакого впечатления.

— Когда он берется за руль, он забывает, что в его руках находится судьба человечества, — сказал шофер, поглядывая на Элл. Она, видимо, пришлась ему по вкусу.

Хозяин фермы предложил мистеру Бэдфорду доехать до станции на шарабане. Элл поехала с ним: ей пора уже было возвращаться в город. Шофер остался возиться с машиной.

В вагоне мистер Бэдфорд и Элл разговорились. Элл рассказала, кто она, где она работает и как они будут счастливы с Эдди, который так удачно вылез из этой войны и потерял только три пальца на левой руке. Мистер Бэдфорд, который от всего происшедшего находился в приподнятом настроении, в свою очередь рассказал Элл, что он одинок, что он ученый, что он работает над одной очень важной штукой, которая должна принести счастье вот именно таким людям, как Эдди и Элл. В последнее время он, правда, немного устал и не все идет так гладко, как ему хотелось бы. Кроме того, ему надоел мистер Марлоу, его ассистент, который слишком любезен и не отходит от него ни на шаг. Удивительно, что ему удалось вырваться за город без него. В конце концов мистер Бэдфорд обещал Элл не садиться за руль.

На вокзале ему стало совсем плохо, Элл наняла такси и отвезла мистера Бэдфорда домой. Дом произвел на Элл сильное впечатление. Впрочем, с ее точки зрения, он был слишком велик для одинокого холостяка.

Мистер Марлоу ждал своего патрона в дверях. Казалось, присутствие девушки поразило его больше, чем вид ученого.

— Вы, несомненно, были за рулем, мистер Бэдфорд, — сказал Марлоу, внимательно разглядывая Элл.

— Мы действительно перевернулись, — сказал Бэдфорд. — Знакомьтесь, это мисс Элл Купер. Она работает в Управлении железной дороги. Не помню, как называется эта дорога. Они мне помогли: мисс Купер и ее жених. Простите, мисс Купер, я забыл, как его зовут.

— Его зовут Эдди, — сказала Элл мистеру Марлоу. — Он бывший сержант. Он легко отделался: ему оторвало только три пальца на левой руке.

— Марлоу, запомните, пожалуйста, где работает мисс Купер, — сказал Бэдфорд.

— Я уже запомнил, — сказал Марлоу. — Она работает в Управлении железной дороги, название которой вы забыли.

— Она называется Северо-Восточной, — сказала Элл.

В понедельник в стенографическом бюро Управления Северо-Восточной железнодорожной компании, как всегда, стучали машинки, звонили телефоны, клерки диктовали и курьеры разносили бумаги.

Элл записывала месячный отчет, который ей диктовал длинный молодой человек. Мальчик-курьер подошел к ним и сунул Элл конверт. Длинный молодой человек перестал диктовать. Элл вскрыла конверт и прочла:

«Мисс Элл! Я очень благодарен Вам за то время, которое я у Вас отнял. Передайте, пожалуйста, мой привет Вашему жениху.

Ваш Гемфри Бэдфорд»

К записке был приколот чек на сто долларов.

— Вы получили неприятное известие? — спросил молодой человек, увидев лицо Элл.

Весть о том, что стенографистка Элл Купер из отделения перевозок получила сто долларов от ученого Бэдфорда, потерпевшего автомобильную аварию, облетела все отделы Управления Северо-Восточной железнодорожной компании. Одни удивлялись, другие нисколько не удивлялись, многие считали, что этот Бэдфорд не слишком щедр, стенографистки отделения перевозок больше всего интересовались наружностью и возрастом ученого, а начальник отделения перевозок мистер Свэнсон вызвал к себе Элл, чтобы узнать от нее какие-нибудь подробности про изумительное открытие Бэдфорда, о котором ходили такие туманные слухи в печати.

Элл не могла сообщить никаких особенных подробностей, кроме того, что в руках мистера Бэдфорда находится судьба человечества и особенно таких людей, как она, Элл, как ее жених и даже, пожалуй, как сам мистер Свэнсон.

— Сколько вы получаете жалованья? — спросил мистер Свэнсон.

— Двадцать пять долларов в неделю, — сказала Элл. — И все-таки я верну ему чек.

— Можете считать, что вы получаете тридцать долларов в неделю, — сказал мистер Свэнсон. — Если вам удастся еще раз увидеть мистера Бэдфорда, то постарайтесь узнать у него, не отразится ли его открытие на железных дорогах с электрической тягой.

Прямо с работы Элл отправилась к Бэдфорду.

Ее не пустили. Угрюмый пожилой лакей сказал, что мистер Бэдфорд вообще никого не принимает и что по всем делам нужно обращаться в канцелярию института, где ее выслушает соответствующее доверенное лицо.

— Мне нужно видеть его лично, — сказала Элл.

— Это невозможно, — сказал лакей и закрыл дверь.

Элл в нерешительности стояла на тротуаре, когда подъехала машина Бэдфорда. Шофер был тот же, вчерашний, но машина другая.

Шофер узнал Элл и по секрету сообщил ей, что через несколько минут мистер Бэдфорд поедет в свою лабораторию. Ожидая Бэдфорда, они поболтали немного, шофер оказался очень веселым, хорошим парнем. Потом вышел, все еще прихрамывая, мистер Бэдфорд в сопровождении мистера Марлоу. Марлоу горячо убеждал в чем-то Бэдфорда, а тот мрачно молчал.

Элл смело подошла к ним (она все делала смело), протянула Бэдфорду его чек и сказала, что он неправильно понял ее и Эдди, что им не нужно от него никаких денег, что вообще нехорошо посылать девушкам чеки, что она от него этого не ожидала, что она рада была ему помочь и что мистер Свэнсон интересуется, не отразится ли открытие мистера Бэдфорда на судьбе железных дорог с электрической тягой.

— Безусловно отразится, — сердито сказал Бэдфорд, сунул чек в карман и сел в машину.

Марлоу последовал за ним, и машина тронулась.

— Самое ценное в вашей работе — это ее своевременность, — сказал Марлоу в машине.

— Оригинальная девушка, — сказал Бэдфорд.

— Вы не находите возможным назначить официальные испытания на июнь? — спросил Марлоу.

— Почему она не взяла денег? — спросил Бэдфорд.

— Вероятно, она ждет, что теперь вы пришлете ей пятьсот, — пожав плечами, сказал Марлоу.

— Я так и сделаю, — мрачно заявил Бэдфорд.

Получив чек на пятьсот долларов, Элл вновь явилась к Бэдфорду, но не застала его дома. Ничего не добившись от лакея, она пошла в институт Бэдфорда. Ее не пустили дальше вестибюля, где секретарь тщетно пытался выяснить цель ее прихода. Элл требовала Бэдфорда лично. Это было невозможно: мистер Бэдфорд был занят, мистер Бэдфорд никого не принимал.

В конце концов, улучив удобный момент, Элл незаметно проскользнула в кабинет ученого. Кабинет был пуст, и Элл села ждать. Вошел секретарь, увидел Элл и сделал попытку выпроводить ее. Тогда она встала и решительно пересела за стол Бэдфорда.

— Я отсюда не уйду, — обворожительно улыбаясь, сказала Элл.

— Не заставляйте меня применить силу, — сказал тщедушный секретарь.

Тогда Элл нажала кнопку диктофона (точно такой же диктофон стоял на столе ее начальника, мистера Свэнсона), секретарь застыл в неподдельном ужасе, и по всем помещениям института разнесся нежный голос Элл:

— Мистер Бэдфорд! Я Элл Купер! Я Элл Купер! Я у вас в кабинете! Я хочу вас видеть!

Сотрудники в лабораториях, машинистки в конторе и даже садовник, подстригавший газон во дворе, прервали работу.

— Я Элл Купер! Я Элл Купер! — кричали радиоустановки. — Я должна видеть вас, мистер Бэдфорд!

Бэдфорд и Марлоу находились в одной из лабораторий.

— Оригинальная девушка, — сказал Бэдфорд, когда голос смолк. — Вы были неправы, Марлоу: она пришла вернуть мне пятьсот долларов.

— Боюсь, что эта история обойдется вам дороже, — сказал Марлоу.

Бэдфорд улыбнулся, снял халат и надел пиджак.

Секретарь вежливо, но настойчиво подталкивал Элл к двери, когда в диктофоне раздался голос Бэдфорда.

— Здравствуйте, мисс Элл Купер, — сказал голос Бэдфорда, и секретарь сразу отпустил Элл.

— Я очень рад, что вы пришли, — продолжил голос Бэдфорда, и Элл с торжеством посмотрела на секретаря и поправила прическу.

— Садитесь, пожалуйста, — сказал голос Бэдфорда, и Элл села.

— Мистер Джексон, будьте любезны, займите даму разговором, я приду через десять минут.

— Барометр падает, кажется, будет гроза, — откашлявшись, сказал секретарь.

— Вы думаете? — очень вежливо спросила Элл.

— А может быть, обойдется без грозы, — сказал секретарь.

— Я тоже так думаю.

— Но вернее, что гроза все-таки будет.

— Прекрасно! Пусть будет гроза, — согласилась Элл.

Надвигалась гроза. Над равниной быстро и низко двигались черные тучи, ветер поднимал пыль на дороге. Далеко за холмами уже ворчал гром. Упали первые тяжелые капли.

Эдди и Элл, взявшись за руки, бежали к огромному одинокому дереву, стоявшему у дороги. Они укрылись под ним, и Элл, переводя дух, прислонилась к могучему стволу. Дождь зашумел по ветвям и вслед за тем полил сплошным потоком. За серой стеной дождя уже не видны были холмы. Но под деревом было сухо и темно, и только редкие капли падали сквозь листву. Эдди накрыл плечи Элл своей курткой.

— Ты на моем месте поступил бы точно так же, — сказала Элл.

— Не знаю. — Он промолчал. — Только нечего было ходить к нему.

— Я хотела сказать ему, что он в нас ошибся.

— Пятьсот долларов за то, что его вытащили из машины! Так не бывает.

— И потом я поняла, что он не хотел нас обидеть, — горячо сказала Элл. — Он хочет, чтобы мы и все такие, как мы, были счастливы.

— Я лично был бы счастлив, если бы в их лабораториях не изготовлялись разные штуки, от которых мы не знали, куда деться на войне.

Близкий раскат грома как бы подтвердил слова Эдди. Дождь полил еще сильнее.

— Он ненавидит войну, — сказала Элл. — У него на войне погиб брат адмирал. Он выдумывает такое средство, чтобы война была невозможна.

— Все равно, не нужно было ходить к нему.

Тогда Элл поцеловала Эдди, и они помирились, потому что Эдди сам хорошо не знал, на что ему сердиться: на то ли, что Элл завязала знакомство с богатым чудаком Бэдфордом, или на то, что она отдала ему пятьсот долларов, которые им были так нужны.

Из сплошной пелены дождя вдруг появилась странная фигура с мешком на голове. Когда человек скинул с себя мокрый мешок, Эдди и Элл узнали в нем старого Слэка. Он спросил, можно ли, наконец, поздравить их, и сказал, что давно не было такого дождя.

Потом прибежала молодая миссис Бут с грудным ребенком на руках, и все сказали, что это удивительно хорошенький мальчик, и спросили, не простудится ли он после такой ванны. Молодая мать с гордостью сказала, что хотя ему всего пять месяцев, он уже узнает отца.

Потом, шлепая по лужам, прибежали две девочки с фермы Мэлликена. Вода у них стекала с косичек, и они стеснялись Эдди потому, что мокрые платья совсем прилипли к телу. Старшая сказала, что после войны небо всегда плачет и это бог жалеет убитых.

Потом из дождя вынырнули сыновья Спединга, все трое были немного навеселе.

Постепенно под деревом набралось человек двенадцать, один даже с велосипедом. Говорили о видах на урожай, о том, что в городе стало труднее найти работу, о том, что Мэлликен мог бы еще пожить, если бы не этот проклятый рак, старший Спединг рассказал немного о японцах, но не слишком толково, так как хватил лишнего, и Эдди намекнул, что знает кое-что об одном удивительном открытии, которое должно осчастливить человечество.

Кто-то запел, ему стали подтягивать, и, наконец, все запели хором. Эдди пел лучше всех, и Элл не могла оторвать от него глаз, такой он был красивый.

Мистер Бэдфорд любил грозу. И сейчас он предпочел идти пешком именно потому, что гремел гром и молния прорезывала небо над городом. Впрочем, гроза здесь только надвигалась, было еще совсем сухо. Ветер рвал полы пальто Бэдфорда. Его автомобиль медленно ехал рядом с тротуаром, и Марлоу, высунувшись из окошка, убеждал Бэдфорда сесть в машину. Сильный удар грома покрыл слова Марлоу.

— Хороший грозовой разряд, — сказал Бэдфорд, придерживая шляпу, которая хотела улететь. — Это явление прекрасно, Марлоу! Это всегда волнует!

— Ради бога, сядьте в машину, — тоскливо сказал Марлоу.

— Но все это пустяки, — продолжал Бэдфорд, — по сравнению с той энергией, которую мы с вами скоро будем держать в руках и направлять по своему желанию. Что вы скажете, Марлоу?

— Сядьте в машину! — сказал Марлоу.

Молния осветила вдруг улицу, и близко ударил гром. Бэдфорд остановился и поднял голову.

Первые капли дождя упали ему на лицо. Бэдфорд снял шляпу. Машина остановилась рядом с ним.

— Прекрасная гроза! — воскликнул Бэдфорд.

— Обыкновенная гроза, — сказал Марлоу. — Такая же обыкновенная, как ваша мисс Купер.

— Что еще хотите вы сказать про мисс Купер? — серьезно спросил Бэдфорд.

— Я хочу сказать, что это нормальная, стандартная, крашеная стенографистка, — раздраженно ответил Марлоу. — Она любит героя сержанта, ее кумир — очередная звезда Голливуда, и раз в месяц она позволяет себе развлекаться на «русских горках» и прочих увеселительных аппаратах в центральном парке.

— Это, вероятно, не лишено интереса, — сказал Бэдфорд, подставляя лицо под теплый дождь.

— Не хватает только, чтобы вы составили ей компанию!

— Я так и сделаю, — сказал Бэдфорд, садясь, наконец, в машину.

Мистер Бэдфорд и Элл Купер, развлекались в центральном парке. Правда, Бэдфорду стоило немало труда уговорить Элл пожертвовать для него одним вечером. Она чувствовала какую-то неловкость, что-то странное, ни на что не похожее было и в предложении Бэдфорда, она подозревала, что под этим что-то кроется. Но в конце концов Элл согласилась: ведь это ни к чему ее не обязывало, и потом он был так мил и так настойчив, и, наконец, ей было просто забавно показать известному ученому то, чего он никогда не видел.

Мистер Бэдфорд искренно наслаждался. Они покатались на «русских горках», побывали в галерее уродов, путались в лабиринтах, вертелись на колесе смеха, ели пирожки, пили пиво, — словом, не пропустили ничего из того, что мог предложить местный парк.

Два человека неотступно следовали за ними в отдалении, и Элл указала на них Бэдфорду.

— Не обращайте на них внимания, — сказал Бэдфорд. — Это люди Марлоу. Я к ним уже привык. Они заботятся о том, чтобы со мной ничего не случилось.

— И с вам действительно ничего не случается? — спросила Элл.

— Кажется, случилось, — сказал Бэдфорд. — Но тут они ничего не могут поделать.

Бэдфорд заплатил десять центов и вслед за Элл полез в вертящуюся трубу среди любителей острых ощущений.

Люди Марлоу уже ждали у выходного отверстия трубы, из которого в различных позах сыпались развлекающиеся.

Прощаясь с Элл около ее дома, Бэдфорд сказал:

— Я очень прошу вас, мисс Купер: если изредка, не чаще, чем раз в две недели, я буду просить вас провести со мной вечер, не отказывайте мне. Я чувствую, что мне необходимо иногда встряхнуться. Это хорошо отражается на моей работе.

— Я рада, если это так, — застенчиво сказала Элл, и они попрощались.

Бэдфорд брился сам. Во время этой ежедневной операции ему прислуживал Джефф.

— Вам не кажется, Джефф, что в нашем доме заметно отсутствие женской руки? — спросил Бэдфорд, намыливая щеки. — Мы живем немного по-холостяцки.

— Я работаю у вас двадцать лет, сэр, — медленно сказал Джефф, — и вы ни разу не делали мне таких замечаний. Может быть, вы чем-нибудь недовольны, сэр?

— Нет, нет! — поспешно возразил Бэдфорд. — Я очень доволен. Просто мне вдруг пришла в голову такая мысль. — Он взял бритву. — Должен же отличаться чем-нибудь дом, где есть женщина, от дома, где ее нет!

— Он, по-видимому, отличается спокойствием, сэр. Я имею в виду дом, где женщины нет, сэр.

Бэдфорд внимательно посмотрел на Джеффа, потом снова взялся за бритву.

— Вы понимаете что-нибудь в дамских туалетах, Джефф? — серьезно спросил он после довольно продолжительного молчания.

— В какой мере это интересует вас, сэр?

— Мне нужно хорошее вечернее платье, туфли и все остальное для молодой особы среднего роста.

— Какой цвет волос у этой леди, сэр?

— Кажется, она блондинка. — Бэдфорд отставил бритву и опять поглядел на Джеффа. — Впрочем, вы ее знаете: это мисс Элл Купер, перед которой вы два раза захлопнули дверь.

— Насколько я успел заметить, мисс Купер довольно темная шатенка, сэр, — сказал Джефф. — И я полагаю, что она, бесспорно, выше среднего роста.

— Однако вы наблюдательны.

— К нам не так часто стучатся молодые дамы, сэр.

Бэдфорд молча кивнул головой: он не мог говорить, так как пробривал в эту минуту верхнюю губу.

Торжественно сосредоточенный сидел Джефф в зале модного магазина. Перед ним дефилировали модели в темных и светлых вечерних туалетах. Джефф напряженно вглядывался в них, он был похож на человека, спокойно решающего глубочайшую проблему и сознающего всю степень возложенной на него ответственности. Старший продавец терпеливо и уважительно ждал решения.

Наконец, Джефф жестом руки остановил модель.

— Вот это, — после значительной паузы сказал он.

— Пятьсот долларов, сэр, — сказал продавец.

Джефф утвердительно кивнул головой, вздохнул и вытер лоб платком.

Поздно вечером Марлоу вошел в ложу большого ресторана. Три деловых господина сидели в ложе.

— Садитесь, мистер Марлоу, — сказал один из них. — Чем вы можете нас порадовать?

— Работа идет к концу, — сказал Марлоу.

— Очень медленно идет к концу, — поправил его второй деловой господин.

— Бэдфорд ни о чем другом не думает, — сказал Марлоу.

— Бьюсь об заклад, что в данную минуту он думает именно о другом.

— Полагаю, что в данную минуту он спит.

— Ставлю сто против одного, что он не спит.

— Уверяю вас, он спит!

— Может быть, мы все четверо спим и видим все это во сне? — спросил до сих пор молчавший третий деловой господин и показал на Бэдфорда, который старательно танцевал с Элл посреди зала. Марлоу раскрыл рот от изумления.

— Не входит ли в круг ваших обязанностей наблюдение за нравственностью вашего патрона? С точки зрения охраны государственной тайны, эта особа не представляет интереса.

— Чудовищно! — сказал Марлоу. — Непостижимо! Он сошел с ума!

— Когда он предполагает провести официальные испытания? — спросил первый деловой господин, искоса поглядывая на Марлоу.

— Я рассчитываю, в июле, — не спуская глаз с Бэдфорда, пробормотал Марлоу.

— Конференция наций назначена на первую половину сентября. Мистер Бэдфорд недурно танцует, он честный человек и гениальный ученый, но он не слишком торопится.

— Мистер Бэдфорд далек от политики, — сказал Марлоу, продолжая наблюдать за Бэдфордом. — Он думает только о мире.

— Никто не говорит о войне, — сказать третий деловой господин. — Речь идет о силе.

— Именно: только о силе, — подтвердил первый деловой господин. — Сила красноречивее любой дипломатии.

— Насколько я понимаю Бэдфорда, — мрачно сказал Марлоу, — он одержим идеей подарить свое открытие всему человечеству.

— Идиотский подарок!

Бэдфорд и Элл уходили в другой конец зала.

— Чем она его зацепила? — воскликнул вдруг Марлоу. — Я отказываюсь понимать его!

— Когда женщина впервые приходит к человеку во второй половине его жизни, то обычно это катастрофа, — грустно сказал третий деловой господин и вздохнул.

...Бэдфорд и Элл сидели за столиком.

— Уведите меня отсюда, — жалобно ска-

зала Элл. — Мне не по себе. На меня все смотрят.

— Это смотрят на меня, — возразил Бэдфорд. — Меня никогда не видели с женщиной. Впрочем, мне наплевать!

Действительно, многие в ресторане смотрели в сторону их столика.

— Мне кажется, все они знают, что на мне чужое платье, — сказала Элл. — Зачем вы все это затеяли?

Бэдфорд молчал. Он сидел, откинувшись на спинку стула, и пристально, грустно, пытливо смотрел на Элл. Платье, которое выбрал Джефф, действительно было ей к лицу.

— За что вы любите вашего Эдди? — спросил, наконец, Бэдфорд.

— Он очень хороший мальчик. Я его давно знаю. Правда, он немножко грубоват, но после войны многие мужчины изменились.

— Еще за что?

— Он храбрый. Его находят красивым. Многие девушки хотели бы быть на моем месте. Он чем-то напоминает Гарри Купера в картине «Двенадцать сержантов».

— Я не видел этой картины, — сказал Бэдфорд. — Последние лет пятнадцать я не хожу в кино.

— Потом он веселый. С ним легко, — добавила Элл.

Бэдфорд молчал.

— Противно, что они на нас смотрят, — сказала Элл. — От этого у меня по спине бегают мурашки.

Бэдфорд молчал.

— О чем вы думаете? — спросила Элл.

— О вас.

— Что же вы думаете обо мне?

— О вас и о себе, — сказал Бэдфорд и вдруг встал. — Пойдемте, Элл. Вы обещали провести со мной три часа. У меня еще час вашего времени. — Он взглянул на часы. — Точнее — час десять минут.

— Я никуда больше не поеду, — сказала Элл.

— Вы поедете. Идемте.

Два человека стояли у дверей ресторана. Они быстро отошли в тень, когда Бэдфорд и Элл вышли на улицу.

Автомобиль Бэдфорда подъехал к зданию института.

Бэдфорд и Элл в вечерних костюмах вошли в полутемный вестибюль.

Бэдфорд успокоил швейцара несколькими словами и повел Элл куда-то в глубь здания.

К подъезду института подкатила вторая машина. Вылезли двое.

Бэдфорд и Элл вошли в длинный ярко освещенный коридор.

— Сидите, Вэссон, — сказал Бэдфорд охраннику и вынул из стенного шкафа два белых халата. — Вам придется надеть халат, мисс Купер.

В белых халатах, надетых на вечерние костюмы, шли они по коридору мимо бесконечных белых дверей. Их шаги гулко звучали в тишине.

— Каждый раз, когда я прохожу по этому коридору. я думаю об одном и том же, — сказал Бэдфорд. — Тысячи лет существует человечество, и тысячи лет люди голодают, воюют, убивают друг друга, боятся друг друга, хитрят, обманывают, завидуют, умирают и вновь родятся, чтобы вновь продолжать борьбу за свое существование. Люди строят великолепные города и сами их уничтожают. Они хоронят величайшие произведения искусства под обломками дворцов и храмов...

Бэдфорд открыл дверь, они вошли в какую-то комнату. Это была обычная лаборатория. Бэдфорд подошел к сейфу в углу, открыл его и вынул связку ключей.

— Пастер, Кюри, Рентген, Павлов работали для того, чтобы облегчить и продлить человеческую жизнь, — говорил Бэдфорд, проводя Элл через лабораторию к небольшой двери в глубине. — Но их работы бледнеют перед гениальными открытиями, направленными на уничтожение человека. Могли ли думать Эйнштейн или Резерфорд, что плод бессонных ночей обратится в примитивное дикарское орудие запугивания человека. Вы слышали что-нибудь о расщеплении атома и об атомной энергии, Элл?

Бэдфорд открыл дверь, и они вошли в следующую комнату.

— Я слышала об атомной бомбе, которую

сбросили на японцев, — сказала Элл, оглядывая огромное помещение, где в строгом порядке стояли пульты управления и какие-то машины.

— Вот именно — сбросили! — сказал Бэдфорд. — Это все равно что направить современный скоростной паровоз на скалу для того, чтобы пробить в ней туннель. Варварский способ! И очень дорогой способ. То, что они держат сейчас под семью замками, рассчитано только на войну, потому что это по карману только войне. Это средство уничтожения, и ничего больше. Люди не жалеют никаких денег для уничтожения себе подобных.

Они уже прошли через зал с пультами, и Бэдфорд подошел теперь к последней, очевидно, секретной, двери. Он повернул ключ, но не открыл дверь.

— Я работаю над другим, — сказал Бэдфорд, положив руку на рукоятку. — Моя цель дать человечеству концентрат такой энергии, которая бы сделала невозможными войны, потому что эта энергия будет дешевой, доступной любой стране, любому народу. Она облегчит труд человека, создаст такое изобилие всего, что исчезнет зависть. Я говорю об этом с вами, потому что не могу говорить так ни с кем. Они считают меня чудаком. Вы не считаете меня чудаком, Элл? Тридцать лет я думаю только об одном, это конечная цель всей моей жизни...

Бэдфорд повернул секретный замок, открыл дверь и ввел Элл в центральный опытный зал.

— Вот мы пришли с вами туда, где я выращиваю семя человеческого счастья, — сказал Бэдфорд. Глаза его горели.

Элл с изумлением оглядывала сложные и непонятные агрегаты, стоявшие здесь.

— Никто, кроме меня и двух моих ближайших сотрудников, не входит сюда, — вдохновенно продолжал Бэдфорд. — Вы первый посторонний человек, переступивший этот порог... Вам холодно?

— Нет, мне немного страшно, — сказала Элл.

— Вас не должно это пугать. То, что зреет здесь в глубокой тайне, скоро станет достоянием каждого школьника. Это действительно очень трудно понять в первый раз, но это покажется совсем простым, когда будет открыто для всех. Это даст человеку такую силу, что померкнет открытие огня, пороха, электричества, пара и даже их чудовищной урановой бомбы.

Бэдфорд помолчал.

— Пройдут годы, — сказал он, — люди все реже и реже будут вспоминать имена полководцев, но все громче будут звучать имена людей науки.

Элл продолжала разглядывать красивые, блестящие машины.

— А если это попадет в руки к немцам? — вдруг наивно и испуганно спросила она. — Или к Советскому Союзу? Ведь русские хотят всех сделать коммунистами!

— Я плохо разбираюсь в политике, Элл, — сказал Бэдфорд. — Но что касается русских, то, насколько я успел понять, русские просто хотят хорошо жить на своей земле. Это большой, справедливый и умный народ.

...По коридору института, надевая на ходу халат, быстро шел встревоженный Марлоу.

Он проходил сквозь открытые двери, заглядывал в лаборатории. Никого.

Наконец до него донеслись голоса.

В одном из кабинетов у открытого в сад большого окна стояли Бэдфорд и Элл. Марлоу замер в дверях.

— Я проделал несколько тысяч реакций, — говорил Бэдфорд. — Некоторые из них потребовали многомесячной подготовки. Вся моя жизнь — это бесконечная цепь побед и поражений. Я дьявольски терпелив! Я знаю, что каждый раз приближаюсь к цели, пусть на один микрон. И теперь эта цель так близка, что я, кажется, могу достать до нее рукой. Я почти осязаю ее! Еще одно большое усилие, еще одно последнее напряжение всей воли — и я могу считать, что прожил жизнь не зря...

Он помолчал. Элл смотрела в окно. Она была бледна. Никогда еще с ней не говорили так откровенно и значительно. Она чувствовала, что сейчас она не просто Элл Купер, что от нее ждут чего-то, что от нее что-то зависит, что она слишком близко подошла к каким-то огромным, до сих пор недоступным ей вещам. Нервная дрожь пробежала по ее плечам.

— Будьте моей женой, — вдруг решительно сказал Бэдфорд.

То, чего она в глубине души боялась, не хотела и все-таки ждала как чего-то неизбежного, свершилось. Элл молчала, сжавшись. Небо за окном светлело.

— Я слишком долго был одинок, — сказал Бэдфорд, стараясь увидеть лицо Элл. — Я полюбил вас.

Элл молчала.

— Мне необходимо видеть вас каждый день, — тише и неувереннее сказал Бэдфорд. — Я не могу работать без вас.

— Зачем вы все это сделали? Мне было так хорошо жить! — сказала Элл и заплакала.

Уже совсем рассвело, когда машина Бэдфорда остановилась у небольшого двухэтажного дома, где жила Элл Купер.

Элл попрощалась с шофером, подошла к двери и увидела Эдди Кларка, который стоял, прислонившись к стене.

— Вот уже пять часов, как я жду тебя, — сказал Эдди.

Элл была настолько поражена, что не ответила ни слова и даже не протянула Эдди руки. Они молча стояли друг против друга. Эдди мрачно разглядывал ее с ног до головы и курил.

— Я в городе с вечера, по делам Спединга, — сказал, наконец, Эдди. — Я несколько раз заходил к тебе. Сегодня воскресенье, я думал захватить тебя с собой.

Элл молчала.

— Боюсь только, что тебя растрясет на моем грузовике, — язвительно продолжал Эдди. — Ты, кажется, уже привыкла к другим машинам.

— Я тебе все объясню, Эдди, — тихо сказала Элл.

— Я и так все вижу, мне нечего объяснять. Ловко ты, однако, окрутила своего ученого старика. — Он усмехнулся.

— Это все не так, как ты думаешь, — торопливо сказала Элл. — Это совсем не так! Слушай, Эдди, нам нужно скорее пожениться!..

— Я не вижу в этом большой необходимости, — сказал Эдди. — В общем, зря ты потеряла столько времени с инвалидом-сержантом!..

Он погасил окурок о стену дома и, повернувшись спиной к Элл, неторопливо направился к своему грузовику.

Потом громко захлопнулась дверь кабины, и грузовик, грохоча, уехал.

Элл медленно вошла в дом.

И тогда появились два человека. Они постояли, посмотрели на окна дома и ушли.

Элл снимала комнату вместе еще с одной девушкой. Ее звали Эстер, она работала моделью в большом магазине мод.

Эстер проснулась, когда Элл вошла в комнату. Элл на цыпочках прошла к своей кровати и села на нее.

— Который час? — зевая, спросила Эстер и, не дождавшись ответа, приподнялась на кровати, вглядываясь в лицо Элл, смутно видимое в рассветном полумраке.

— Ты пьяна? — спросила она. — Было весело?

Элл вдруг повалилась ничком на кровать и зарыдала, зарывшись лицом в подушку.

Эстер испуганно вскочила и подбежала босая к кровати Элл.

— Что с тобой? Что случилось, Элл?.. Господи, откуда у тебя это платье? Честное слово, я только вчера показывала его одной старой обезьяне! Оно продано за пятьсот долларов... Ну да, это оно...

Догадка вдруг осенила ее.

— Как, неужели это и был он? Ради бога, Элл, неужели это был он?..

Элл рыдала, ничего не отвечая. Эстер стала гладить ее по плечу.

— Слушай, Элл, — сказала она после долгого молчания. — Рано или поздно это должно было случиться. В конце концов, не все ли равно, тот или другой. Сказать по правде, я лопаюсь от зависти, что у тебя такое шикарное платье!..

Она опять помолчала.

— Ну, а как ты будешь теперь с Эдди?

— Оставь меня, пожалуйста, оставь меня, — пробормотала Элл, и Эстер, пожав плечами, пошла спать.

Марлоу сидел в кресле и читал журналы. Сквозь открытую дверь туалетной комнаты виден был Бэдфорд. Он брился и был явно не в духе. Джефф, как всегда, прислуживал ему.

— Вы опять не спали, сэр, — сказал Джефф.

— Допускаю, — пробормотал Бэдфорд.

— Вам следовало бы отдохнуть, вы неважно выглядите, сэр...

— Я прекрасно себя чувствую, — резко сказал Бэдфорд.

— Отлично. Я вызвал машину, сэр.

Бэдфорд оставил бритву и взглянул на Джеффа. Они поняли друг друга без слов.

— Мне действительно нужно проветриться, — сказал Бэдфорд и снова взялся за бритву, но сейчас же бросил ее и стал вытирать лицо салфеткой.

— Я не понимаю! — вдруг закричал он, глядя в зеркало на дверь соседней комнаты, где сидел Марлоу. — Я не понимаю, кому какое дело до того, кого я вожу в мою лабораторию? В мою! Я утверждаю — в мою!

Марлоу отложил журналы и вошел в туалетную комнату.

— Мистер Бэдфорд, — уныло сказал он. — Я осмелился указать вам на это в интересах мисс Купер. Я не хочу делать никаких предположений, но...

— К черту ваши предположения! — прервал его Бэдфорд, глядя на Марлоу сквозь зеркало. — К черту ваши «но»! Здесь дело доверия. В конце концов, почему я должен доверять именно вам, Марлоу? Почему я не могу доверять мисс Купер?

— Я хотел только предупредить вас, мистер Бэдфорд, — обиженно сказал Марлоу, — что ваше вчерашнее посещение ресторана уже вызвало многочисленные и неблагоприятные суждения, которые...

— Я плюю на все эти суждения! Никто не имеет права вмешиваться в мою личную жизнь.

— Не говоря уже о вашей ночной поездке в лабораторию института, — закончил Марлоу.

Бэдфорд бросил салфетку на пол.

— Слушайте, Марлоу, — сказал он. — Вы ходите за мной по пятам, вы интересуетесь каждым моим шагом, и вы до сих пор не поняли, что со мной стряслось большое несчастье. Да, да, именно — несчастье!

— Если я могу вам чем-нибудь помочь, я к вашим услугам.

— Хорошо! Я прошу вас: постарайтесь не высказывать при мне вашего мнения о мисс Купер. Оно меня не интересует.

— Я думаю о ней лучше, чем вы полагаете, — ядовито сказал Марлоу. — Я, например, считаю, что она показала себя весьма благоразумной особой. Она оказалась достаточно умной, чтобы понять, что вы ей не пара.

— Я не знал, что подслушивание тоже входит в круг ваших обязанностей, — сказал Бэдфорд.

Он резко встал, прошел мимо Марлоу и вышел, хлопнув дверью. Подойдя к машине, он жестом приказал шоферу уступить место, сам сел за руль, и машина стремительно рванулась вперед.

Бэдфорд выехал за город. Машина на предельной скорости неслась мимо щитов, бензоколонок, указателей. Шофер с тревогой следил за спидометром, руки его инстинктивно повторяли движения водителя. Отъехав миль шестьдесят; Бэдфорд свернул на боковую дорогу. Теперь машина, делая крутые виражи, неслась мимо живописных холмов, между полями.

— Вот там, на том повороте, мы с вами перевернулись, сэр, — предупредительно заметил шофер.

Бэдфорд сбавил газ.

По дороге, навстречу машине, шел какой-то человек. Он не захотел посторониться, и Бэдфорд резко затормозил.

Перед самым носом машины стоял Эдди Кларк. Он был пьян.

— Эй, самоубийца! — крикнул шофер. — Я бы кончил жизнь иначе! Мне больше нравится веревка.

Эдди мрачно отошел в сторону, и вдруг лицо его перекосила гримаса: он узнал Бэдфорда.

— Благодетель человечества! — сказал Эдди, закладывая руки в карманы. — Вам, вероятно, нужна Элл? Я только что дал ей по морде. Она приехала сюда, чтобы убедить меня

поскорее жениться на ней. Можете подобрать эту шлюху вон там, на дороге...

Бэдфорд не ответил ни слова. С какой-то странной, пристальной грустью смотрел он на человека, которого любила Элл. Эдди пожал плечами и отвернулся. Машина тронулась.

— Эй, вы! — закричал вдруг Эдди, машина снова остановилась. — Эй, вы, послушайте! Раньше она думала обо мне! Да, обо мне и о себе. А теперь она думает обо всем человечестве. Мне не нужна баба с такими дурацкими мыслями! Это вы забили ей голову, и вот она стала шлюхой...

И Эдди пошел, бормоча:

— Деньги, деньги, все деньги... Нет, не для того я вылез живым из этой мясорубки... Проклятые деньги...

Оскорбленная, подавленная Элл шла по дороге.

Машина Бэдфорда нагнала ее и остановилась. Шофер открыл дверцу, Элл поглядела на машину, на Бэдфорда и после короткого колебания молча села в машину.

Дверца захлопнулась. Машина, набирая скорость, ушла вдаль.

Бэдфорд и Элл венчались в церкви. Все было, как полагается.

Потом они вышли из церкви, и в них по обычаю бросали рисом.

Потом был свадебный ужин, за которым старые и молодые гости говорили обычные свадебные спичи. Вероятно, все они были ученые, но Элл никого из них не знала.

Потом гости разошлись.

Бледная, усталая Элл сидела перед зеркалом в своем свадебном платье и думала. Вот что она думала:

— Вот и все... Теперь я миссис Бэдфорд. Элл Бэдфорд. Странно звучит... Элл Кларк... Пожалуй, это было бы лучше... Нет, он очень грубо поступил со мной. Он не хотел выслушать меня. Это война испортила мужчин... Нет, нет, я не хочу о нем думать... Миссис Бэдфорд. Жена знаменитого ученого. Богатая миссис Бэдфорд. Очень красивая и богатая миссис Бэдфорд. Жена того самого Бэдфорда... А все-таки я люблю Эдди. Он дурно поступил со мной, а я его люблю. Если бы мы поженились раньше, ничего бы не случилось. Это все из-за платья. Зачем я согласилась надеть это платье? Я могла просто сказать мистеру Бэдфорду, что никуда с ним больше не пойду. Он уговорил меня. Я не хотела идти в ресторан, но он меня уговорил. Он удивительно умеет разговаривать. Со мной никто никогда так не разговаривал. Он хороший человек. Он очень умный... Неужели это правда, что от меня зависит его работа? Я хочу его полюбить. Я очень хочу его полюбить! Я хочу ему помочь. Он говорит, что я нужна ему как воздух. Что такое воздух? Когда я училась в школе, я знала. Воздух это кислород и водород и еще что-то, а ему нужно что-то сделать с водородом. Он сделает. Я верю в то, что он сделает. И тогда все будут счастливы... И Эдди будет счастлив. И Эстер будет счастлива... А что если бы Эдди женился на Эстер?.. Нет! Я не хочу, чтобы он женился, лучше пусть живет один. И пусть будет счастлив... А впрочем, какое мне до него дело? Я опять о нем думаю. Пусть живет с кем хочет. Я жена знаменитого ученого. Эстер назвала его старой обезьяной. Вот он идет... Господи, помоги мне!

Вошел Бэдфорд. Он был взволнован, счастлив и даже красив в эту минуту.

Элл увидела его в зеркале.

Бэдфорд положил руку на ее голову.

— Послушайте, Элл, — мягко сказал он. — Я не хочу думать о том, что вы меня не любите. Я не хочу думать о том, что вы протянули мне руку и согласились стать моей женой только для того, чтобы помочь мне завершить труд моей жизни. Даже если это так, я бесконечно благодарен вам...

И Бэдфорд наклонился к ее волосам...

Несколько элегантных, со вкусом одетых молодых дам сидели в ряд у стены.

— Подумайте только! — говорила одна из них, разглядывая газету. — Я жила с ней в одной комнате, и эта вонючка вышла замуж за самого Бэдфорда! Полюбуйтесь: вот их портреты.

Газета стала переходить из рук в руки, вызывая возгласы изумления и зависти.

Раздался звонок. Дамы встали и одна за другой вышли из комнаты в зал, где сидели покупатели. Дамы медленно и плавно проходили мимо покупателей, демонстрируя летние моды.

А через три месяца, в ясный осенний день, в тот час, когда в магазине мод Эстер со своими подругами демонстрировала меха, — Элл в утреннем платье сидела перед зеркалом и думала.

Вот что она думала:

— Сегодня три месяца, как я замужем. Три месяца. Как это много. Я все еще не привыкла к нему. Мне грустно. Мне очень, очень грустно. Почему мне грустно?.. Джефф презирает меня. А Гемфри меня любит. Все-таки это хорошо, что Гемфри меня любит... Завтра испытания. Почему он не берет меня с собой? Наверно, Марлоу сказал, что меня не нужно брать на испытания. Я очень волнуюсь, как это у них там все пройдет... А что будет потом? А потом он будет изобретать еще что-нибудь, и я опять буду нужна ему как воздух... Я докажу Эдди, что Гемфри хороший человек. Он думает о других. Эдди думает только о себе... И обо мне. Да, и еще обо мне. А я думаю о других, как Гемфри. Зачем я думаю о других? Может быть, нужно думать только о себе?.. Я слышу шаги Джеффа. Нет, это не Джефф, это Гемфри. Он идет быстро. Он очень волнуется...

Вошел Бэдфорд.

— Я не могу найти очки, Элл, — сказал он.

— Какие?

— В светлой роговой оправе. Я оставил их на книге.

— Я положила их в ящик стола, Гемфри, — сказала Элл, ясно улыбаясь.

— Спасибо, дорогая.

Бэдфорд вышел.

Джефф упаковывал в кабинете чемодан.

— В ящике стола, Джефф, — сказал Бэдфорд входя. — Она их туда положила.

— Вот чем отличается дом, в котором есть женщина, от дома, где ее нет, сэр, — сказал Джефф. — Ни одна вещь не имеет своего постоянного места, прошу прощения, сэр.

Он подал Бэдфорду очки.

— Не ворчите, Джефф, — сказала Элл, появляясь в дверях. — Когда вы вернетесь, Гемфри? Я буду волноваться.

— Завтра самый страшный день в моей жизни. Я ждал его двадцать лет, — сказал Бэдфорд. — И что удивительнее всего, я дьявольски спокоен. Как будто я еду на очередную конференцию... Где же очки, Джефф?

— Вы положили их в карман, сэр.

— Так когда же вы вернетесь? — еще раз спросила Элл.

— В воскресенье мы снова будем обедать вместе... В какой карман я их положил?.. Никогда еще я не был так спокоен.

— Они в левом кармане пиджака, сэр, — сказал Джефф.

— Не волнуйтесь, Гемфри, — сказала Элл, — Все будет отлично.

В комнату торопливо вошел Марлоу со шляпой в руке.

— Нас ждут, нас ждут! — быстро сказал он. — Простите, миссис! Как вы себя чувствуете? Мистер Бэдфорд! Самолет с комиссией вылетел пятнадцать минут назад.

— Я готов, — сказал Бэдфорд и надел очки.

Элл посмотрела на него и засмеялась.

— Когда вы надеваете очки, Гемфри, я вспоминаю, что одна моя подруга назвала вас обезьяной.

— Какая подруга?

— Она видела вас в магазине мод, вы покупали для меня платье. Помните? То самое платье.

— В таком случае этот комплимент относится не ко мне. Примите его на свой счет, Джефф.

— Благодарю вас, сэр, — кисло отозвался Джефф, берясь за чемодан.

Джефф и Марлоу пошли к машине.

Когда дверь за ними закрылась, Бэдфорд поцеловал Элл в лоб.

— Да, да, все будет хорошо, — сказал он. — Вы не могли не принести мне счастья.

— Я буду ждать вас, Гемфри, — сказала Элл.

Они еще раз поцеловались и тоже пошли к машине.

Элл и Джефф постояли на ступеньках подъезда, пока машина не скрылась за поворотом.

Потом Элл вернулась в дом. Она поднялась в кабинет Бэдфорда, подошла к столу, заваленному книгами, и стала приводить книги в порядок, складывая их аккуратными стопками: большие, толстые вниз, маленькие сверху. Это были всевозможные труды ученых физиков и химиков. Элл пыталась прочесть заглавия, и это не всегда удавалось ей. Здесь были не только английские, но и французские, итальянские, немецкие издания. Одна книга задержалась в руках Элл. Шрифт был ей незнаком. Это была книга русского ученого Степанова, изданная в Москве в 1946 году. Она называлась: «Проблемы ядерного сцепления». Книга была довольно большая, но Элл почему-то положила ее поверх других.

— Мистер Бэдфорд любит, чтобы книги на его столе сохранялись в том самом положении, в каком он их оставил, прошу прощения, миссис, — вежливо и холодно сказал Джефф, подходя к столу.

— А я не люблю пыли, — сказала Элл. — Я уезжаю до обеда. Скажите шоферу, что он свободен. Я поеду одна.

— Миссис поедет в город?

— Не знаю, — сердито сказала Элл.

Машина Элл медленно катилась мимо зеленых холмов, между полями. Человек шел по дороге. Это был Эдди. Элл остановила машину. Эдди медленно подходил.

Примерный финал

Элл и Эдди встречаются и разговаривают. Во время их беседы Элл включает радио в автомобиле. По радио передают сообщение о новом открытии ученого Бэдфорда. Он изобрел сильнейшее оружие... Элл потрясена. Эдди злорадствует.

Элл возвращается немедленно в город. Упаковывает чемодан. Она убита — Бэдфорд обманул ее! Он — как и все! Он изобрел для человечества что-то страшнее атомной бомбы.

Элл оставляет на столе мужа письмо и покидает дом навсегда...

Бэдфорд в гневе и ярости возвращается с испытаний.

Он находит на столе письмо жены. Он убит случившейся в его жизни трагедией.

По радио передают одно сообщение за другим. Он награжден. Он будет принят президентом.

Бэдфорд раздавлен морально. Он сразу постарел на десяток лет.

Он выходит из дома и растворяется в темноте...

Горит лаборатория... Кто-то поджег ее... В газете набирается сенсационное сообщение о том, что это дело рук коммунистов...

Увеселительный парк. Аттракционы. Комнаты смеха. Влекомый толпой проходит через все это... пожилой человек в помятом костюме. Его толкают, и он, словно в забытьи, следует за шумной толпой. Он попадает в трубу, где его крутит и вертит. Из трубы вылетает смеющаяся, галдящая толпа. Один из попавших в нее не поднимается на ноги. Он мертв. Это Бэдфорд. Полиция констатирует смерть от шока. Документов у мертвого при себе нет. Труп увозят.

В газете появляется новый сенсационный заголовок:

«Красные похитили ученого Бэдфорда».

Встречи на омской земле

Встречи с читателями «ИК» являются давней и прочной традицией журнала. Они проходят в различных аудиториях, и маршруты поездок проложены в разные концы страны. Такие встречи, как и читательская почта, являются надежным компасом, помогающим выверять путь журнала: совет и оценка тех, кто его читает, здесь незаменимы. Редакция постоянно интересуется мнением о журнале не только профессиональной, кинематографической аудитории, но и любителей кино. Встречи с ними свидетельствуют о глубоком, серьезном интересе зрителей к кинематографу как к искусству, помогающему осмыслить современность, славную историю нашей страны. В этом еще раз убеждали редакцию встречи, которые прошли в последнее время на 2-м Московском часовом заводе, на КамАЗе, в Нечерноземье, на БАМе, в Тюмени, на Дальнем Востоке.

В конце прошлого года состоялись устные выпуски журнала «Искусство кино» в Омске и Омской области. Несколько лет назад подобная встреча вылилась в большой и интересный разговор с омичами о современном советском кино. И вот вновь по приглашению областного комитета партии журнал стал гостем омских любителей кино. Во встречах — на предприятиях, в колхозах и совхозах области, в студенческой аудитории, в кинотеатрах Омска — приняли участие народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР режиссер и оператор документального кино О. Арцеулов, народный артист Армянской ССР, лауреат Государственной премии Армении Г. Тонунц, заслуженная артистка РСФСР Т. Конюхова и член редколлегии журнала В. Синельников.

Участники устного выпуска журнала рассказали о современном этапе развития советского многонационального кино, о новых работах мастеров экрана, посвященных 60-летию образования СССР, о произведениях прогрессивных зарубежных киномастеров. С интересом смотрели омичи новую картину «Мосфильма» «Случай в квадрате 36—80».

На каждой встрече читатели неизменно с большим теплом приветствовали актерскую часть «кинодесанта» «ИК». То внимание, с которым слушали Г. Тонунца, свидетельствует, сколь актуальна сегодня задача создания положительного героя в новых фильмах. Созданный актером образ легендарного Камо запал в сердца миллионов зрителей, в чем еще раз убедили омские встречи. Как важно появление на экране новых ярких, глубоких образов положительных героев, современных и исторических, особенно для молодежи, не раз подчеркивали на встречах омичи. Т. Конюхова и Г. Тонунц, рассказывая о своих новых ролях, делились мыслями об общественном предназначении актерской профессии, об ответственности актера за свой талант, за экранные создания.

Присутствующие не только слушали выступления кинематографистов, но и активно вступали в диалог, высказывали свою точку зрения! Омские читатели журнала пожелали кинокритике большей оперативности. Разговор коснулся и проблем кинопроката. Любители кино выражали желание смотреть фильмы разных жанровых структур и тематических направлений, интересные картины, созданные мастерами союзных республик.

С глубоким волнением следил зрительный зал за кадрами документального репортажа-

Перед омскими любителями кино выступает народный артист РСФСР О. Арцеулов

обвинения «Бейрут. Август 1982 года», созданного на ЦСДФ. С вниманием был выслушан рассказ О. Арцеулова, который принимал участие в работе над этим фильмом, о съемках, которые он вел в «горячих точках» планеты — во Вьетнаме, в Африке, на Ближнем Востоке.

Участники устных выпусков журнала были приняты в областном комитете партии, где состоялась беседа о задачах мастеров экрана, работников кинофикации и кинопроката в деле коммунистического воспитания советских людей. Омское телевидение посвятило пребыванию творческой группы «Искусства кино» специальную передачу.

Кинематографисты — победители конкурса, проводившегося в ознаменование 65-й годовщины ВЧК — КГБ

По итогам конкурса присуждены:

первая премия — создателям художественного телефильма «20-е декабря» («Ленфильм»): Семенову Ю. С., Никулину Г. Г., Багаеву И. М., Лаврову К. Ю., Козакову М. М. и Головину В. И.;

первая премия — создателям трилогии художественных фильмов «Фронт без флангов», «Фронт за линией фронта», «Фронт в тылу врага» («Мосфильм»): Цвигуну (Днепрову) С. К., Гостеву И. А., Харитонову А. В., Тихонову В. В., Лапикову И. Г.;

вторая премия — создателям трилогии художественных фильмов «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента» (Студия имени М. Горького): Петроченкову (Востокову) В. В., Шмелеву О. М., Дорману В. Д., Корнильеву В. Н., Жженову Г. С.;

третья премия — создателям художественного фильма «Право на выстрел» (Студия имени М. Горького): Смирнову О. П., Живолубу В. Н., Ивашову В. С., Нигматулину Т. К.

Присуждены поощрительные дипломы с вручением памятных подарков: создателям телефильма «Долгий путь в лабиринте» (Одесская киностудия): Насибову А. А., Левину В. Н., Сильченко Ф. А., Токареву А. В., Эшпаю А. Я.; создателям художественного фильма «Без видимых причин» («Ленфильм»): Питовскому (Александрову) С. А., Татарскому Е. М., Романову Э. И.; создателям художественного фильма «Мир вашему дому» («Таджикфильм»): Акимову В. В., Сабирову Т. М., Мирзаянцу В. Х.

Евг. Габрилович

Пятая четверть

Что за название? Откуда оно? Почему?

Да потому, что, рассказав о четырех четвертях моей жизни, я полагал, что это предел и дальше рассказывать уже не придется.

Но оказалось, что черта позади, пришло непредвиденное: пятая четверть. Не каждому это подарено. Как не воспользоваться!

И я решился на пятую четверть. Увы, слишком много сил и страниц понадобилось бы, чтобы честно, как на духу, поведать о старости. Однако одно обстоятельство мне помогло.

Дело в том, что, работая над сценариями, я по дороге к ним записывал много самого разного: сценки, заметки, сюжеты и силуэты — все, что приходило в голову.

Перечитав все это, я понял, что тут содержатся эмбрионы чего-то целого, какого-то смутного еще для меня ядра кинематографической прозы, где (в принципе) должны быть равно впечатляющими как литературные, так и экранные грани ее. Пусть не смутит вас разбросанность, пестрота — я вижу все это в соединении.

Ведь старость — это не только жалобы, придирки и воспоминания. Это еще и раздумья о многом.

Я бы даже сказал — обо всем.

Итак, пятая четверть. Перед вами некая доля ее.

Луна

Как-то однажды сидел я на лавочке возле лесочка. То был дачный лес Подмосковья, плешивый и многолюдный, в окурках, ржавых газетах и мусоре, но все же тут был ветерок и листья, и воздух, и сюда по вечерам, перед сном, приводили дачных детишек. И их ребяческий гомон переплетался в надвигающихся сумерках с последними перед ночью птичьими вскриками.

Рядом со мной копалась в песочке внучка. Ей было годика полтора. Она возводила холм или что-то наподобие этого. Ручонки плохо повиновались, все шло вкось, песок осыпался. Она бормотала, что-то рассказывая, а может быть, поясняя. Из всех слов, заполнивших мир, тихих и громких, бегущих по фасадам домов или прикованных к книгам, она знала, наверно, не более десяти. Только эти десять были в ее ребяческой власти, и ими она должна была выразить все, что заботило, радовало, удивляло или сердило ее. Подумать — огромный мир, впервые увиденный, невнятно осмысленный, и только десяток слов, чтобы поведать о нем и о себе! И она твердила эти доступные ей слова без связи и вперемешку, и, представьте, я понимал почти все, что она хотела сказать, хотя, случалось, и путался. Может быть, потому понимал, что приходился ей дедом, возможно, и потому, что, как каждый ребенок, она и бессвязностью могла выразить заветный смысл.

Порой она затихала, роняла совок и неподвижно и странно долго вглядывалась во что-то перед собой. И тогда мне казалось, что в надвигающейся темноте она слушает нечто не слышное мне и думает о таком, о чем я никогда не догадывался подумать. Словно пыталась осмыслить поток всего, куда она так внезапно нырнула, появившись на свет. А может быть, вспомнить что-то. Хотя о чем было ей вспоминать, когда позади всего житье эмбриона, где нет ни радостей, ни невзгод?

— Машенька! — окликнул я ее, встревоженный этими паузами.

Она не отозвалась, продолжая безмолвно глядеть в невидимое мне, но, вероятно, такое, что ей, согласно законам взросления, надлежало понять и вместить в себя.

Потом она снова вонзала совочек в песок и опять становилась ребенком с его лепетом, неверными ручками и непорядком в штанишках.

Подошел случайный прохожий, сел, закурил. А закурив, стал рассуждать о себе и своей жене: ни шатко ни валко, жить можно и пропустить кружку пива по холодку. А главное в жизни, что не надо ругаться по пустякам, потому что пустяк есть пустяк, а важное вовсе в другом. Но в чем оно, это важное в супружеской жизни, — говорил прохожий — не может сказать ни один научный работник, и как ни вертись, чтобы это понять, все равно будешь на том же месте. И, выпуская дым, он изъяснялся о разном и долгом — о сыне, погоде, фигурном катании, о всем, о чем говорят под летние сумерки, когда день позади и хочешь покоя для рук и мыслей. Сказал о своем начальнике, который в целом неглуп, и о заме начальника, который дурак. А самое скверное, когда тебя поддерживает дурак.

На этом он встал и ушел. Опять я остался вдвоем с моей Машей. Стало заметно темней, надвигался туман. Он шел от реки, клочки его рвано ползли по траве и кустам, песочный бугор моей внучки окунулся во мглу. Пора по домам! Я взял ее на руки.

Вдруг она замерла. Там, вдалеке, над плешивым лесом, разрастаясь, возникло свечение. Нищее дачное небо вздрогнуло и озарилось. Звезды начали меркнуть. Что-то медно-багровое краем возникло над миром и нехотя тронулось вверх. Пробежал ветерок. На миг встрепенулись птицы.

Это всходила луна — рыжая, грозная, похожая на конец света. Машка оцепенела: жизнь, к которой она, казалось, уже немного притерлась, таила, как видно, в себе еще нечто такое, что было за гранью песочка, мамы, деревьев, птиц и вечернего молочка. Нечто внезапное, медное и тревожное: восход луны.

И Машка глядела в страхе и любопытстве, прижавшись ко мне.

— Дай! — вдруг сказала она и протянула ручонки к луне.

— Айда по домам! — сказал я.

«Ну и что, — думал я на обратном пути, неся внучку. — Человечество мчится пулей. Возможно, я не помру до срока, когда станет в обычае доставать луну».

Жизнь шла, Машка выросла, вышла замуж, растила детей, работала, хлопотала по дому, варила, жарила, пылесосила, принимала гостей, читала книги, ходила в кино и там плакала, когда было жалко тех, кого следовало жалеть. Влюбилась в другого, ушла к нему, но, спохватившись, вернулась и снова варила и пылесосила, и работала, и ходила в кино и театры. О многом судила и спорила, пожалуй, горячей, чем другие. И говорила, что счастлива. И ведь действительно так выходило согласно спектаклям, книгам. Но мне всегда думалось, что тут что-то не то: слишком много пьес и книг уверяют под занавес, что их персонажи счастливы. Может быть, счастье у авторов немного иное, чем в жизни? Какое оно? Не умею сказать. Но нечто другое.

Так жила моя Маша. Жила, хлопотала, спорила. И порой примолкала внезапно по непонятной причине, словно уйдя в себя и сверяя что-то в себе. Впрочем, с годами все реже.

Правда, и я не достал ей того, к чему она протягивала ручонки.

Миновало еще полным-полно лет. Я снова сидел на той скамейке. Шумел юный лес, хотя кое-где еще просвечивала давнишняя плешивость. Выросли новые здания. Был такой же июньский вечер и груда песка для детей. В песке с совочком в руке копошилась девочка. Но это была уже не внучка, а правнучка. Не Маша, а Нина.

Как Маша тогда, она возводила холмик. Но аккуратно, прилежно, высунув язычок. Пальцы, конечно, тоже плохо повиновались, и все же ничто не валилось, не осыпалось — она приглаживала и прихлопывала песок, и холмик рос плотно и прочно, как следовало по всем взрослым правилам. При этом она мурлыкала, как и Маша, без слов и мелодии, однако куда как ясней и уверенней. И не роняла совочка, вслушиваясь в нечто, не слышимое другими. Она слышала, что другие, и видела то, что все. За все это время она только раз обернулась, чтобы удостовериться, здесь ли я. Все-таки без меня она чувствовала себя неуютно. Странно, но факт.

Приблудил случайный прохожий, подсел, закурил, помолчал и стал говорить. Он говорил, что все было бы в его жизни как надо, если бы не болела спина. Буровит, нет спасу. Казнит. А так все гладко, сын не выходит из рамок, жена в должности, грех скулить. Да и он сам — вполне. Вот если бы не спина. Грызет. Он уже и по профессорам таскался, только куда там, не могут взять в толк. Что ни рецепт, то промах. Беда! А сын хоть куда, кандидат наук, работяга, без закидонов. Только, слышь, не женат. Человеку надо жениться, нет личности без семьи.

И еще толковал, толковал. А оттолковав, протянул мне руку, пожал, встал и, охнув, ушел, ковыляя.

Ниночка, занятая песочком, так и не подняла на него голубых своих глаз. Она вся была в том, что делала. Просверлила в холмике скважинки и еще что-то широкое и просторное, вероятно, дверь. Воткнула несколько прутиков: деревья. Сложила еще нечто песчаное и высокое — признаться, я так и не уловил его суть.

Ничто не отрывало ее от усилий: ни ветер, поднявшийся вдруг и заметавшийся по кустам, ни туман от реки, ни кошка в прыжке за птицей, ни этот хромой говорун, сей баловень фортуны во всем, кроме поясницы.

Ничто!

— Да! — сказал я себе. — Другое время, другие корни. Эта уже не попросит луны. Она знает, чего добивается, хотя дело сейчас всего лишь в песчаном бугре. Пришло поколение, которому точно известна цель. Его не отвлечь ни шорохом ночных птиц, ни кинжальным ударом зарницы над лесом.

Все было тихо, ветер упал. Вдруг дачное небо дрогнуло, мутный стертый неяркий свет робко прошил его. Что-то медно-багровое возникло краем над миром и слабо тронулось вверх.

Ниночка продолжала работать, теперь она приглаживала ладошками новые горки песка вокруг прутиков. Опять пробежал ветерок, встрепенулись птицы.

Всходила луна. Рыжая, грозная, похожая на конец света. Звезды померкли.

Внезапно Ниночка подняла голову и застыла. Только сейчас заметила она эту громадину, выползавшую из-за деревьев, нездешнюю, страшную, чужую всему, что Нина успела узнать и понять на земле. Оцепенев, глядела она на это пришествие.

А луна все ползла и ползла. Теперь она багрово желтела под куполом, словно оглядывая кручу, по которой вползла. Снова забрезжили звезды.

— Дай! — вдруг сказала Ниночка и протянула ручонки к луне.

Однако и ей я не смог достать то, что она просила.

Человек, который все знал

В молодости я был знаком с человеком, которому было известно все.

Он знал, как изжарить зайца на вертеле и как одолеть империализм; и как истреблять мышей; и что такое санскрит; он знал, как кормить грудью ребенка и куда обращаться с жалобами на купленный товар. Клянусь, он знал все! Есть ли загробная жизнь. Как относиться к Канту. Какое искусство поддерживать и какое решительно отвергать. Он даже, представьте, мог объяснить, что есть истина. И как предохраняться от рака, избегнуть беременности, отдалить импотенцию.

Все знал этот человек. Но вот — надо же — он влюбился!

И хотя все вокруг говорили ему, что она лжива, пустоголова — он любил ее. Тщетно друзья приводили ему доказательства, что эта распутница спит с каждым встречным мужчиной, — он любил ее. Даже слепому, даже глухонемому было понятно, что она бестолкова, сварлива, что это злюка, ехидна, дрянь, — и что?

Он любил ее.

И женился на ней. Она изменяла ему, смеялась над ним, изводила его. Он терпел.

Потому что, хотя он и знал все на свете — как жить, как планировать движение транспорта, как изжарить зайца на вертеле, хотя и владел картотекой избранных мыслей всех времен и народов, он совершенно терялся перед, казалось бы, самым легким вопросом: что делать, если полюбишь гулящую.

Признаться, и я не ведаю этого.

В дождь

Я где-то читал об одном старике крестьянине: он, помирая, просил вынести его из избы наружу. Долго уламывали его сыновья не блажить, но в конце концов вынесли.

Моросил мелкий дождь, все продрогло в полутумане. Мокрые куры жались под врытым в землю столом, петух мокро и зябко пестрел в их толпе. Собака, звякая и бурча, ворочалась в конуре. Сочились сточные трубы, валялось отдельно и в куче все, чему полагается быть на заднем дворе. За рекой близко высился лес, отряхивавшийся под слабыми вспышками вегра. Телега возле сарая вздымала оглобли к бегущему небу. За сараем — река, за ней опять лес, за лесом снова река, петлявшая среди невысоких холмов, а там уже даль, вся в решетке дождя — неясно и беспредельно. И громко кричал котенок, застрявший на чердаке.

Крестьянин долго и неподвижно лежал на своей кровати.

— Ну как? Доволен? — не без досады спросили его сыновья.

— Теперь можно и помереть, — отозвался отец.

...Сколь многое в том, что я видел и пережил, объяснил мне этот рассказ о старом крестьянине.

Чтобы скрасить дорогу

В ноябре сорок первого, в самую трудную пору Москвы, мы с другом Сашей жили в доме «Правды» на верхотуре, где временно размещалась военная газета. Мы — Саша и я — обосновались в бывшем кабинете обозревателя международных событий. Кабинет пустовал, обозреватель облюбовал другое рабочее место, я так и не узнал, каков он с вида и с голоса.

От него в кабинете остался ковер, три кресла, том Британской энциклопедии, полоска-

тельница да подшивка редакционных приказов. Мы поставили две раскладушки, застелили их плащ-палатками и стали жить — вся редакция, где работали мы — два интенданта второго ранга — расселилась тем же манером. И даже редактор наш жил и работал тут, в конце коридора. Порой по утрам я даже встречался с ним в туалете, и нам обоим было как-то не по себе: все-таки он генерал.

На рассвете мы с Сашей отправлялись на фронт — война была рядом, на том же шоссе. Собрав в батальонах и ротах нужные данные, мы торопились обратно, чтобы поспеть сдать в набор заметки и литпортреты. По вечерам, когда суета по номеру подходила к концу, нам (если не было чего-либо экстренного) позволялось вести частную жизнь. И мы, скажу честно, вели ее — у нас были пропуска, дававшие право ходить в комендантский час по всем площадям, переулкам и улицам.

И мы ходили.

Город был пуст. Пустые дома, черные окна, порожний асфальт. Тишина. Не забыть этой тишины! Промчится слепая машина, и снова безлюдье. Город без человека, без гула, только шепот дождя в пустоте. Жутковато!

Мы шли с негвердой надеждой зайти к кому-нибудь из прежних друзей, поговорить и повспоминать. Погреться душой и телом. И, набросав реестрик таких друзей, мы каждый вечер гребли по списку.

Путь длинный — из Петровского парка куда-нибудь на Арбат или даже в Замоскворечье. Говорить нам с Сашей было не о чем — все по нескольку раз проговорено, перекурено. И чтобы как-нибудь скрасить дорогу, мы выдумали игру и играли в нее.

Игра состояла в том, что мы на ходу придумывали всевозможные сценки, где, однако, всегда действовали только двое: Саша и я. Так, к примеру, составилась зарисовка, в которой Саша был известным писателем, а я его верным шофером.

Писатель был чтим, на хорошем счету, однако случилось так, что его вдруг почему-то не пригласили на одно представительное собрание, куда были званы все столь же чтимые, на прекрасном счету. Суть сценки, становившейся все пышней с каждым нашим новым походом в город, состояла в том, что писатель был крайне встревожен таким нежданным пассажем, хотя и давал всем понять, что главное для него не собрания, а творчество. Он страдал, безмерно страдал. И единственно, с кем он делился своим беспокойством, был шофер Сеня.

Шофер Сеня был человек преданный, однако на редкость глупый, и его бестолковые утешения, равно как догадки о том, в чем мог провиниться хозяин, какие промахи в творчестве допустил, только бередили рану и приводили писателя в ярость. Он отстранял себя нравственно от шофера и его мещанских суждений, но делиться невзгодами, не теряя достоинства, было не с кем, и он опять приближал к себе Сеню, и тот снова тащил за собой гипотезы одну нелепей другой.

Мы очень долго играли в эту занятнейшую игру и прерывали ее лишь тогда, когда добирались до очередного знакомого, отмеченного в нашем реестре. Пятиэтажный дом, лестница, все, как всегда, только очень темно. Стучим. Осторожная тишина, длинное шарканье, потом притаенный голос:

— Кто там?

— Свои.

— Свои давно дома. Давайте отсюда!

И выяснялось, что тот, к кому мы шли погреться душой, уже с полмесяца выбыл с учреждением или заводом.

В те вечера, когда мы никуда не ходили, Саша читал мне куски романа, над которым работал. Роман был о войне.

Клянусь, это были ошеломляющие страницы.

О чем бы ни писал Саша — о блиндажных шутках, глазах бойцов за пять минут до атаки, Военных Советах фронтов и армий, брезентовых сапогах, коптилках, теряющих силу к рассвету, оперативных картах с их стрелами, — все рвало сердце. Во всем была нестерпимая, бьющая душу жалость. Не к птице, не к дереву — к человеку. К тому бескрайнему и единственному, что гибнет, когда убит человек.

Словно бы из случайных подробностей, незначащих величин, беглых ударов пера и

мысли рождался этот окопный эпос. Эта великая скорбь и столь же великая надежда на то, что придет, наконец, победа, а с нею — долгожданный покой.

Не мог смириться автор в своем романе с тем, что злой фашистской волей силы разума, пыл ученых находок и озарений, все средства были обращены на то, чтобы убить человека или по крайней мере сделать все мыслимое, чтобы беззащитным, прижатым к земле оказался он среди этих триумфов уничтожения и фуроров огня.

Разрази меня гром, если я до и после читал что-либо равное этому фронтовому роману.

Впрочем, Саша вскоре погиб. Погиб и его роман.

Конечно, мы с ним играли в те времена не только в писателя и шофера, а в самое разное. В беседу философа с лошадью, например (он — философ, я — лошадь); в споры одинокой старухи с Человечеством (он — старуха, я — Человечество); в супруга, нарушившего верность жене и решившего тут же сказать ей об этом (нам обоим хотелось играть роль супруга, но играл ее Саша), и во много других смешных, не очень смешных и совсем не смешных историй, скрашивавших наши прогулки по городу. Но вот мы уже незаметно в Каретном ряду или в Кудрине и входим в пустой подъезд, и топаем вверх, и нажимаем кнопку звонка. И кто-то, подшлепавший к двери, обращает к нам все тот же тревожный вопрос:

— Кто там?

— Свои.

— Свои все спят. Проходите, любезные!

Мы спускаемся и идем обратно в редакцию.

Минуло еще несколько дней, грянула Московская битва.

Войска продвигались на Запад, нас разослали по разным фронтам. С той поры я ни разу не встретился с Сашей. Но много думал о нем.

Быть может, судьба свела меня часом с гением? Увы, как всегда в таких случаях, она отпускала мне горстку времени, и я не смог вполне убедиться в этом.

Кушетка

Вот что рассказала мне как-то одна актриса.

В молодости она служила в провинции, в нищебродной труппе, в полузаметном городе — пожалуй, его вам не следует знать, поскольку, конечно, вы знаете эту актрису, ее имя известно всем. Играла третьеразрядные роли, и хорошо, когда выпадал этот разряд, обычно шел бросовый сорт, ошметки.

На душе было скверно, очень хотелось влюбиться. Но была она некрасива, оглушительно некрасива, а это, как там ни рассуждай, все же помеха для тех, кто жаждет ответной любви.

Жила она в крохотном деревянном домике, на заснеженной зимами улице, становившейся непролазной по веснам. Времени много, деваться некуда, мечтать не о чем, разве только о семье и любви.

И все же, представьте, любовь пришла. Актриса влюбилась. В такого же горемычного, как она. В актера. Он тоже был непригляден. Однако курчав. И это придавало ему смелость в искусстве и жизни.

После долгих сомнений она пригласила его к себе на ужин. Он согласился. Она стала готовиться. Накупила все лучшее из закусок и выпивки, что было доступно ее кошельку, накрыла на стол, старательно вымылась, подкрасилась, надела лучшее платье. Но, поразмыслив, сбросила и надела пеньюар. Все в комнате вытерла, вымела. Даже опрыскала одеколоном кушетку, готовя ложе любви. Да, она была согласна на все ради этого человека, не имеющего ролей, но курчавого и с отлично поставленным голосом.

Пришел назначенный час. Он не явился. Миновал еще час. Он не приходил. Наконец прозвучал звонок. В тревоге и счастье она кинулась отворять. Пеньюар развевался. Ее трясло.

В дверях стоял он под ручку с незнакомой ей девушкой. Нет, то была не актриса. Это было нечто вне театра, нечто помимо искус-

ства. И нечто куда ослепительней моей героини, которая так готовилась к этому ужину, так ждала его.

Герой отвел хозяйку комнаты в сторону.

— Послушай, — заговорщически сказал он. — Будь другом, уйди. Мне надо побыть с ней вдвоем. Ненадолго. Походи по улицам, можешь зайти в кино.

Она, обомлев, молчала. Он продолжал бормотать.

— Ты же такая хорошая, такая добрая, такой друг!

И так как она вправду была такая хорошая, добрая, такой друг, то пошла в кино. А когда вернулась, то уже не было ни его, ни ее.

Но ужин был съеден.

Об этом — представьте, о чем только не думал я написать! — я, загоревшись, решил когда-нибудь сделать сценарий. О великой актрисе. О восторгах, которые она вызывала, кроме одного — восторга любви. И поэтому была одинока. Всю жизнь. И те, кто порой был ей мил, являлись лишь для того, чтобы упросить ее освободить кушетку.

А в финале фильма хотелось поставить такой вопрос: кому, братцы, лучше — одинокой актрисе или той девушке, которую водят под ручку на ужин, приготовленный не для нее?

Именно так желалось поставить вопрос.

Лишь много позже, наверное, на третьей четверти жизни, я понял, что не актриса, а именно эта девушка — из тех, кого водят под ручку по чужим адресам, — самое трудное и мудреное из всего, что мне назначено написать.

Из жизни микробиолога

— Итак, я летел в Испанию, — начал мой спутник, — в город Сан-Себастьян, на Всемирный конгресс микробиологов. Летел рейсом Москва — Мадрид, один, потому что прочие делегаты вылетели вчера, они были ленинградцы.

Все, как всегда, — облака, икра, стюардессы, мы вовремя вылетели, в назначенный срок позавтракали, порядком вздремнули. Вот и Франция уже позади.

Впрочем, представлюсь. Я микробиолог, мне семьдесят пять, мои друзья утверждают, что я почитаем в научном мире. И не только друзья, не буду ломаться: да, это так, я кое-что сделал для человечества.

В мадридском аэропорту встречал меня юноша в джинсах, с трубкой, в зарослях бороды. Он держал над собой плакатик с моей фамилией. Я подошел.

— Спасибо! — вежливо приветствовал он меня.

Вскоре я уловил, что он знает по-русски лишь это слово. Поймав мой чемодан на ленте транспортера, он сказал мне «спасибо». И даже усадив в автомобиль и усевшись за руль, он снова любезно сказал «спасибо».

Потом, вдоль длинной дороги по улице Алкала, заставленной памятниками и фонтанами, он говорил без отдыха, возможно, по-сербски, а может быть, по-болгарски, уверенный, что я понимаю его. Однако понятным мне было только это «спасибо», имевшее, впрочем, много разных значений в его проворных устах. Наконец, я прорвался сказать, что говорю по-французски, — хотя скверно, однако все-таки говорю. Он восхищенно чмокнул и стал легко гудеть по-французски, все же вставляя время от времени из вежливости славянские завитки.

— Это Мадрид! — говорил он. — Раньше Испанией правил диктатор, теперь настала свобода и правит король.

Мимо без передыха бежали деревья. Мелькнула огромная площадь Испании с небоскребом, покрытым рекламами по самое горло, с памятником стародавнему человеку в меднокаменных панталонах.

— Сервантес, — объявил по-французски мой провожатый. — Спасибо, — по-русски добавил он.

У подножия памятнику Сервантесу высилась скульптура Россинанта — в седле восседал Дон-Кихот с копьем, полный решимости драться за правду. Рядом трюхал толстяк Санчо Панса на мудром своем осле. Мы взяли влево, свернули к вокзалу, стало тесней и темней,

бойко жужжали питейные садики, там гомонили бражники — картина знакомая, только у нас это не могло быть столь громко.

На улице Королевы Христины наша машина застопорила возле подъезда гостиницы «Агумар». Мой спутник передал меня в руки портье, тот, записав фамилию, переадресовал груму, начальствующему над лифтом. Грум в свою очередь передоверил горничной в бойком фартучке, с высоким кастильским гребнем в черных с синими переливами волосах. Она ввела меня в номер и, растолковав, где ванна и где унитаз, ушла. Я скинул ботинки, влез в тапочки, растворил дверь балкона, уселся в широкое кресло под пестрым зонтом и стал думать.

О чем? Обо всем, о чем думают старики, когда их оставляют в покое. О смерти, судьбе человечества и долго ли мне еще назначено жить. Не спеша, я лопатил все, что было, да сплыло, трепало и бушевало, да вытерлось, не оставив вроде следа. Я думал о муже дочери, который погуливает. И о жене сына, которая ни к чему. Затем стал прикидывать, любят ли меня мои дети, и выходило, что из всех, кого я вспоил и вскормил, душевна ко мне только та жена сына, которая ни к чему.

Об этом и многом другом думал я в тот мадридский вечер на земле Сервантеса и Эль Греко, а в общем, черт знает о чем!

Микробиолог умолк и прикрыл платком лысину от ультрафиолета. Мы с ним лежали у края Черного моря, заваленного всем, что тащат курортники на эту гальку, под ветерок, чтобы подзагореть и отдохнуть от хлопот и мыслей. Принесли и мы мохнатые полотенца и, расстелив, улеглись. Солнце недавно встало, однако вокруг уже было полным полно смеха и беготни.

— На закате следующего дня, — продолжал свой рассказ микробиолог, — я уже был в Сан-Себастьяне. Вместе с другими участниками форума меня поселили в отельчике «Авенида», на холме над Бискайским заливом. Дул сильный ветер, шторы на полуоткрытых окнах вздувались, в саду, озаренном светом неоновых фонарей, виднелся бассейн, голубой, как молодость. Мне вручили конверт с песетами — нечто вроде испанских командировочных, — билет в президиум конгресса и приглашение посетить выставку баскской утвари прошлого века. Портье, провожая меня до номера, рассказал, что в городе неспокойно, убили еще одного полицейского и взорвалась бомба возле подъезда театра. «Не в счастливое время приехали вы, сеньор, — приговаривал он, — нам, поверьте, сейчас не до форумов».

Утром, в день открытия конгресса, я вышел позавтракать в ресторан «Авениды», расположенный вдоль бассейна, где уже полоскались и фыркали микробиологи, приехавшие накану не. Ресторанчик был на три четверти пуст. Пять собратьев по съезду пили виски в углу В другом углу другие собратья резались в карты.

За столиком по соседству завтракали мужчина и женщина.

Мужчине под сорок, женщине только-только за двадцать пять. Он читал книгу, она время от времени поднимала глаза от тарелки, несмело оглядывая столики и бассейн. Мужчина был в вельветовой куртке с нашейным фуляром, она в тихой блузочке и смирной юбочке. Изредка они обменивались словами. Эти слова были русские.

— Муж и жена? — гадал я. — Непохоже. Отец и дочь? Непохоже. Любовники? — прикидывал я.

Да, я хоть и старенький, но пытливый.

Он расплатился, они пошли к выходу — он впереди, она сзади. Муж и жена — поставил я точку.

Пролог конгресса микробиологов был весьма праздничным. Я сидел в почетном президиуме, и когда председатель назвал среди прочих имен и мое, все долго били в ладоши. Я к этому, в общем, привык. Но, скажу по секрету, это, в общем, приятно. Повторяю, я сделал в науке немало. Но (буду всегда говорить!) мог бы сделать гораздо больше, если бы не мельчил, не растрачивался по пустякам, не просаживал время на то, что сегодня считалось важнейшим, а назавтра становилось вздором. Важнейшим же оказывалось совсем другое.

Впрочем, подлости я не сделал, чужого не брал. Это бесспорно.

— Ну как? Продолжать? — спросил меня микробиолог.

Мы с ним по-прежнему лежали на черноморском пляже, где было все, чему полагается быть: солнце, плеск волн, стоны проигрывателя и крымская галька, куда ни глянь. Микробиолог — мы познакомились только вчера, — был сильно в летах, но свеж и подвижен.

Зачем он мне все это рассказывает? — спрашивал я себя. А впрочем, рассказывает и рассказывает. Мало ли почему.

— Конечно, я слушаю вас, — ответил я на его вопрос.

И он опять приступил к рассказу.

— Вечером, — сказал он, — на одном из сан-себастьянских бульваров был назначен обычный субботний карнавал. Я приоделся и двинулся к выходу из «Авениды». У бетонного берега голубого бассейна грустно маячила худенькая фигурка. Я узнал девушку, которую видел сегодня за завтраком.

— Добрый вечер! — издали приветствовал я ее.

Она вздрогнула и оглянулась. Я подошел.

— Значит, вы русская? — спросил я.

Она молча кивнула. Я задал еще два-три шутливых вопроса. Она отвечала нехотя, видно, помня о нежелательности случайных встреч.

— Давайте знакомиться, — предложил я и назвал себя.

Она уважительно пожала мне руку. Слово за слово, мы разговорились. Оказалось, что тот, вельветовый, совсем не муж ей и не отец. Просто-напросто режиссер и прибыл сюда на кинофестиваль со своей новой картиной. Она — его переводчица, ей двадцать пять.

Я предложил:

— Хотите на карнавал?

Она нерешительно глянула на меня:

— А можно?

Я понял, что ее страхи были нешуточные.

— Смелей! — сказал я. — Где наша не пропадала!

Мы сошли вниз, на аллеи бульвара. Гвалт, гиканье, гитары и флейты. Влюбленные, тесно обнявшись, устроились прямо на красноватом газоне. Светились кафе, гремели оркестры. Всюду кружились и танцевали.

Мы послонялись сперва по пляжным пескам, потом по улицам. И снова вернулись к заливу.

За это время мне стала известна фамилия моей дамы: Кусакова. Зовут Глафирой. Глафира Матвеевна Кусакова. Три года назад окончила иняз. Отличница. Комсомолка. Переводчица Кинокомитета. В первый раз у капиталистов.

Мы зашли в кафе. Тут было шумно. Пили, пели, бренчали — все это раскаленно, в испанской манере. Два гитариста подняли девушку к потолку, да так, что стали видны ее ляжки. Поодаль, у стойки, разгорелась баталия: пищали женщины, выражались мужчины. Один из них взметнул столик и расчехвостил его о барьер.

— Кошмар! — сказала Глафира, вздрогнув. — Ой, как мне тут не нравится! Ой, как мне тут противно!

— А у нас не бывает скандалов? — спросил я.

Она недоуменно подняла на меня глаза.

— Сравнили! — сказала она.

Драка кончилась примирением, столь же пламенным, как потасовка. Песни, споры, гитары.

— Вы замужем? — спросил я.

— Развелась.

— Почему?

Обычный сюжет! Еще студенткой она полюбила сокурсника. И сокурсник ее полюбил. Накануне защиты диплома они расписались. Жили, однако, порознь.

— Но очень любили друг друга, — подчеркнула она.

А годика через полтора он объявил, что любит другую и уходит к ней.

— Ну а вы? Не пускали?

— Да вы что! — возмутилась она. — Я современная женщина. Не умолять же его! Сказала, что каждый волен жить, как желает.

— Ну, а он?

— Ушел. — Она помолчала. И вдруг доверчиво глянула на меня. — По-вашему, лучше было не пускать?

— Не знаю, — ответил я.

Всходила луна, карнавал бушевал. Несколько рослых парней вытащили пианино из кафе на дорожку бульвара, и один из них наяривал нечто индонезийское, насколько я мог разобрать. Впрочем, это могло быть и конголезским. Вокруг пианино плясали, вздымая руки к атлантическим небесам. Нищие дети бродили по веранде, выпрашивая объедки. Хозяева гнали их полотенцами, словно цыплят, но они возникали снова из всех щелей.

Взошла луна.

— Скажите, есть счастье? — внезапно спросила Глафира.

Гм... Сколько раз в жизни мне задавали этот вопрос? Какой-то мудрец сказал, что счастье бывает только в мечтах и в будущем.

— Не знаю, — снова ответил я, не процитировав мудреца.

— Ну вот, такой старый, столько лет прожили и ничего не знаете! — не без досады выговорила она.

Неподалеку от кафе опять возник шум. Подбегали зеваки. Компания парней раздевала девушку. Под хохот и свист с нее сняли свитер и лифчик. Она отбивалась, не без изящества прикрывая груди классическим жестом ладоней. Компания справилась с юбкой и приступила к трусикам. Девушка мелодично визжала.

Побледнев, Кусакова вцепилась в подлокотники стула.

— Боже мой! — произнесла она. — Уйдемте отсюда! Сейчас же уйдем! Уйдем!

Мы ушли. По дороге она гремела:

— Невыносимо! И никто не вступился. Какая пакость!

— Утихомирьтесь, — заметил я. — И не придирайтесь: субботний вечер, людям хочется повеселиться.

— Хорошенькое веселье! Посмели бы у нас!

— А не кажется ли вам, Глафира Матвеевна, — спросил я, продолжая подшучивать, — что у нас слишком отрегулировано? Расчерчено по параграфам? Расставлено по местам?

— И это прекрасно! — яростно возразила она. — Зато порядок. А тут? Страшно выйти на улицу!.. И какая я вам Глафира Матвеевна, — уже светлея, проговорила она. — Зовите меня Глашей.

— Ну что ж, Глаша так Глаша! — мы вошли в холл «Авениды». — До свидания, Глаша.

Она протянула мне руку, я пожал ее. Мы расстались.

Я вошел к себе в номер. Тут было холодно той стылостью пустоты, что бывает в гостиничных номерах, пребывавших в долгом простое. Потертое кресло, постель с туго заправленным под матрац одеялом. Гневно, без роздыха, журчала вода в унитазе.

Я раскрыл окно. Под холмом, не спеша, взывая к чернильному небу, бормотал одинокий колокол. То был заполуночный голос монастыря, громоздились каменные ограды, вставали высокие кресты.

Что-то грянуло внизу, грохот пополз в море и горы, из моего окна было ясно видно, как на улицах заметались огни автомашин и над одной из крыш вспыхнул огонь. Бомба!

— Худо тебе, старуха! — вдруг остро и ясно подумал я про Европу. — Шабаш твоим памятникам, плющу, решетчатым ставням, обшарпанным дворикам с их клумбами роз и ящиками с отбросами. Конец твоим голым бабам, бесчисленным истинам, газетчикам, мужеложцам, всей зыбкости, неуверенности, разброду и разнобою. Шабаш! Что можешь ты, выжившая из ума, противопоставить силе уверенной, стойкой, сомкнутой, непреклонной, точно знающей свое назначение, — единая вера, единая воля, единая цель!

Ты кончилась! Празднество погребения всего лишь проблема срока. Пришел новый мир. Какое счастье, что я принадлежу этому миру!

И, воскликнув так, микробиолог возвратился к рассказу.

— На следующий день, — сказал он, — состоялось мое выступление на форуме. Оно, как всегда, сопровождалось аплодисментами. И все же, готов поклясться, тут было что-то не как всегда — я почувствовал это сердцем. И селезенкой. Что-то посдержанней. Пообязательней. Что-то приличествующее не столько сути доклада, сколько званию моему.

Самый тембр аплодисментов уколол меня. Было в них нечто вялое, несмотря на громы и перекаты. Укололо и то, что мой коллега, моло-

дой ленинградский ученый, не принадлежавший нашему институту и выступавший после, имел оглушительный успех. О его сообщении говорили все — и ораторы, и в кулуарах. О моем не упомянул никто. Это, естественно, задевало. И меня, и мой институт.

Было очень не по себе. Я долго мотался по городу и только в сумерках возвратился на холм, в «Авениду». Пешком, по овечьей тропе. Чем выше, тем шире залив внизу, парусные лодки, пятна деревьев возле домов. Крепко, подчас беспощадно бил ветер. Все-таки это был Океан.

Я скинул ботинки, раскрыл дверь балкона, сел в кресло под полосатым зонтом — все, как в Мадриде, — и снова, как и в Мадриде, стал я думать о том, о чем думают старики. О жизни, смерти, могуществе разума и силе вранья.

Я вспомнил об одном литераторе, который всегда мне врал. Врал о своих триумфах, о ссорах с начальством, брехал, что гоним потому, что идет наперекор, не дает себя втиснуть в прописи, что единственное, чему подчиняется, — это правда и ради нее он готов на казнь, что плевать ему на дешевый успех, если лавры достигнуты сделками с совестью; он заливал, что любит раздолье, ширь пшеничных полей, разнотравье, блины и лепет берез; что создал бы Небывалое, если бы бюрократы не препятствовали ему.

Я понимал, что он врет, и он понимал, что я понимаю, и все-таки врал: он не мог не врать, это всосалось в состав его крови, прикипело к его языку. Он знал все каноны вранья, те формы, в которых оно не только не возбранялось, но принималось как должное и претворялось в обычный налаженный и необходимый обряд.

Он врал, как дышал. Сколько же я повидал таких и, конечно, не только в литературе.

Тут я задремал, а когда очнулся, горела луна, стояла испанская ночь. Пахло лавром, лимонами и еще чем-то острым и горьким, напоминавшим полынь. Было душно, как в полдень. Мерцали лунные башни церквей. Я в Испании, сказал я себе, в стране, о которой столько читал с того времени, как научился читать. Это ее луна и трава, а там ее хижины, где сейчас ужинает ее странный, дерзкий, непокорный народ.

Внизу у бассейна в одиночестве, пригорюнившись, сидела Глафира. Я позвал:

— Глашенька! Приходите ко мне. Попьем чаю.

Она радостно и согласно закивала своей гладко прибранной головой.

Мы пили чай.

— Ну как, помирились со здешним? — осведомился я.

— Да что вы, миленький! — возмутилась она. — Ужас, кошмар! Это вы тут сидите сычом, а я все облазила, везде побывала.

— И что?

— Жуть!

— Скажите, Глашенька, а дома вам всегда все нравится?

— Здрасьте! — сердито откликнулась она. И резко и четко разъяснила мне разницу между нами и капитализмом. Торжествующе окинула меня взглядом. Вдруг глаза ее потемнели.

— Иван Евлампиевич! А что вам у нас не нравится? — с болью и вызовом вдруг спросила она.

— Дорогая моя! — сказал я. — Все, что есть у меня, все, чего я достиг, самое важное и хорошее в моей жизни дала мне Советская власть. Я вернейший и преданный ее сын. Но это вовсе не значит, что я должен всем восторгаться. Не видеть ошибок и недостатков. Их немало, они велики. Есть в жизни такие вещи, которые я ненавижу.

— Например?

— Бахвальство, — сказал я. — Произвол. Равнодушие. Чиновничье чванство, финские бани, неискренние восторги, двойное дно — когда человек говорит одно, а думает по-другому.

— А вы всегда говорите, что думаете? — спросила она.

— Не всегда, — сказал я. — Но, полагаю, мне можно простить. Надо учиться прощать — это совсем неплохо.

— Ну вот, вы еще в бога ударьтесь! — прервала она. — Ладно, не будем ссориться. —

Она отодвинула свой стакан. — Извините меня, но вы просто ребенок в социальных проблемах и совершенно по-детски судите о сложных делах. Принести вам еще бутербродов?

— Обождите, — попросил я.

Эта девушка становилась мне все более по душе. Почему-то — возможно, от ее легкой походки, от доверчивой ясности глаз, которую я черт знает с каких пор не видел, — мне вдруг захотелось ей рассказать о том, что так остро кольнуло меня сегодня. Было в этой Глафире нечто верное, утешительное. Возможно, такой утешительной и должна быть женщина. Не знаю. Меня приучили к другому.

Я рассказал о моем сегодняшнем выступлении.

— Значит, в общем, удачно? — живо спросила она.

— Нет, Глашенька. В том-то и дело, что нет.

И я уточнил. О странном чувстве ревности к тому ленинградцу. О селезенке.

— Этого со мной еще никогда не бывало, — завершил я. — Ни разу в жизни. Видно, дряхлею, Глашенька. Пора уходить.

К моему удивлению, она не запротестовала.

— И что? — объявила она. — Вот еще горевать! Надо проще смотреть на вещи. Вы старенький, очень старенький. Совсем старичок, — легко и нежно пояснила она. — Вам пора отдохнуть. Пришли новые силы — одно поколение сменяет другое. Нормальный процесс. Вам следует не горюниться, а гордиться — это ваши ученики... Принести еще бутербродов?

Но я не хотел ни бутербродов, ни гордости за учеников. Я хотел работать. Искать, мучиться, находить, терять, снова искать. Именно так я жил и так хотел жить. «Старенький, — думал я, — да, я старенький, плохо с глазами, слабею, теряю память. Это верно — и мозг не тот, да и кровь не та... И все же — смотрите! Я бодр, нет одышки. И жив во мне новый замысел, да еще какой!»

Она, видать, что-то уловила в моих глазах.

— А вам неохота? — вдруг с заботой спросила она.

— Что?

— Уходить?

— Нет, Глашенька,— сказал я.

— Тогда боритесь!— все так же нежно, но сжав ладошки в кулак, сказала Глафира.— Если веришь в себя, надо настаивать, пробивать. Так устроен мир.

— И наш?

— И наш.

Она примолкла.

Монастырский колокол там, внизу, что-то пробормотал и затих.

— Скажите, идти мне замуж? — внезапно спросила Глафира.

— А есть кто?

— Есть.

Я долго обдумывал ответ.

— Не знаю,— проговорил я.

— Послушайте!— возмутилась она.— Я ведь серьезно спрашиваю. Я вам советую честно, а вы...

Приближался обеденный час, пляж опустел. Пришла и наша пора — мне и микробиологу — взбираться наверх. Мы тронулись. Тропинка, пробитая в высохшей острой траве, сердито петляла среди кипарисов. Пляжники шли в одиночку и семьями, поторапливаясь к обеду. Те же, кто уже отобедал, вяло и редко спускались назад, к сияющим волнам.

— Ну что же вы приумолкли?— спросил я.

— Да, в общем, дело идет к концу, — откликнулся микробиолог. — Дня через два я улетал в Москву. Утром встретилась мне Кусакова.

— Вечером я уезжаю,— объявил я.

— Уже?! — огорчилась она. — Вещи уложены?— рачительно спросила она.

— Еще нет.

— Давайте, я помогу.

Мы пошли ко мне, и Глаша быстро и ловко стала выкладывать на стол мои пожитки.

— Одевайтесь теплей, — говорила она. — В Москве очень холодно.

Я переоделся за занавеской. Она замкнула чемодан, отнесла его к двери. Потом открыла ящик письменного стола — не забыто ли чего-нибудь.

— Колбаска! — в восторге воскликнула она.

То была наша московская копченая колбаса — прихватил из Москвы на дорогу.

— Ох, мамочки, до чего ж я соскучилась!— ликовала она. — Тут даже поесть невозможно по-человечески. Вы знаете, что нам дали вчера на обед?!

И, с наслаждением жуя колбасу, она привычно пушила Европу. Она поносила ее и этак и так, переворачивала, поправляла удобней и опять поносила. Ее нравы, торгашество, пустоту. Блудлива и равнодушна!

— И все-таки мне ее жаль,— неожиданно сказал я.

— Кого?

— Европу.

— Жаль?!— она с изумлением уставилась на меня, остановленная на полном скаку. — Чего тут можно жалеть?

— Не знаю, — ответил я.

— Простите меня, — сказала она. — Но вы либо в самом деле чудак, либо прикидываетесь дураком.

— Я в самом деле дурак,— сказал я.

На этом мой микробиолог прервал свой рассказ и отправился пообедать.

Вечером, после ужина, он довел рассказ до конца.

— И вот я летел из Испании,— сказал он.— Экипаж оказался отличным, и тонкий девичий голосок, не ленясь, объявлял высоту, города и температуру за бортом.

— Граждане пассажиры! Высота десять тысяч метров, температура минус сорок четыре градуса, мы пролетаем над Минском.

Да, так-то! За облаками, внизу, невидимо простиралась моя страна. Я знал ее в дни торжеств и в страшные дни, люблю ее ярость и ширь, ее людей, с которыми прожил век и которым нет равных в мужестве и терпении. Немыслимая, потрясающая страна!

Частенько трепала она меня, швыряла и молотила, не раз мы крепко ругались с ней, но, как и для Глаши, она — моя, здесь я вырос, был молод, созрел и состарился, нас нельзя разлучить. Хороша она или нет, пусть судачат другие, для меня она — моя.

Прошла стюардесса, собирая пластмассовые стаканчики из-под вина. Пассажиры клевали носами. Промелькнуло еще с четверть часа. Негромкий дремотный гул.

Да, я дедок, старый-престарый хрыч. Но почему никогда я так остро не понимал, где истина, где бесстыдство, кто праведник, кто подлец — ведь пора бы угомониться и совести. Почему не ушла от меня эта жалобная мечта о ласковости и сострадании? На покой? Нет, не сдамся! Только бы жить! Жить, видеть, радоваться, горевать, верить, обманываться и принять все положенное: прекрасное и невыносимое. Помедли, жизнь!

Не слышит. И не услышит. Потому что это всего только жизнь. Не больше.

Но и не меньше.

...Возможно, что только ради этого нехитрого замечания и рассказал мне все это микробиолог, случайный сосед по пляжу.

Рожденная в борьбе

К 30-летию вьетнамской кинематографии

В этом году вьетнамская социалистическая кинематография отмечает свой юбилей. Тридцать лет назад, 15 марта 1953 года, в разгар войны Сопротивления против французских колонизаторов, президент Хо Ши Мин подписал декрет о создании в стране единого национального предприятия, ведающего вопросами производства и проката фильмов. Подобное решение, принятое в трудных условиях вооруженной борьбы народа за свою независимость, указывает на то большое значение, какое придавали вьетнамские коммунисты развитию в стране самого массового вида искусства. И хотя к началу 50-х годов в творческом активе вьетнамских фронтовых кинооператоров уже числились документальные ленты, запечатлевшие эпизоды героических сражений с колонизаторами («Битва при Мокхоа», «Сражение за Лабанг», «Военная операция под Шокчангом» и другие ленты), свое летосчисление кинематограф Вьетнама справедливо ведет именно от этой даты.

Уже в годы войны Сопротивления против французских колонизаторов в ряде воинских подразделений создавались первые съемочные группы, появились свои постоянные кинооператоры, а весной 1954 года во Вьетнаме была снята первая полнометражная документальная лента «Победа под Дьенбьенфу», запечатлевшая историческую битву, которая положила конец войне.

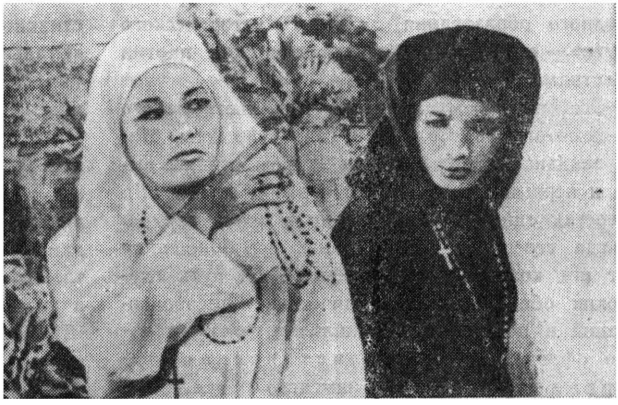
Так уж сложилось исторически, что вьетнамская кинематография зарождалась, переживала период становления и добилась первых заметных успехов в годы двух войн Сопротивления — против французских колонизаторов (1945—1954) и американских агрессоров (1965—1975). В истории мирового кино вряд ли найдется другой такой пример, когда национальное киноискусство в продолжение почти двадцати лет развивалось в труднейших обстоятельствах военного времени, самым активным образом участвуя в борьбе народа, вынужденного с оружием в руках отстаивать свое право на мирное и независимое существование. Это определило многие из жанровых и тематических особенностей вьетнамского кино, не случайно тема войны, тема защиты Родины сделалась основной в творчестве вьетнамских кинематографистов на очень долгий период. Воплощение этой темы, создание образа «человека с ружьем», отображение на экране мужества и патриотизма сражающегося народа— вот что определяло первоочередные задачи вьетнамского киноискусства до самого недавнего времени.

После заключения в 1954 году Женевских соглашений в Демократический Республике Вьетнам появились более благоприятные возможности для планомерного и комплексного развития отечественной кинематографии. В фильмах, созданных в этот период, наряду с темой освободительной борьбы нашли отражение актуальные проблемы молодого государства, приступившего к строительству социализма: организация хозяйственной деятельности, проведение аграрной реформы, ликвидация неграмотности... Начинается успешное развитие документального кино, позволяющего оперативно откликаться на важнейшие события в жизни страны. Так, в первые послевоенные годы во Вьетнаме были сняты документальные ленты «Угольная шахта Камфа»— о восстановлении промышленности, «Борьба с засухой» — о преобразованиях во вьетнамской деревне, «Вода приходит в Бакхынгхай» (Золотой приз на I МКФ в Москве в 1959 году) — о строительстве оросительного канала, «В новой школе» — о переменах в сфере на-

«Тропы связистов» (1973),

«17-я параллель: дни и ночи» (1972)
«Наше небо» (1975)

«Ты Хау» (1963)
«История супругов Лык» (1971)



«Девушка из Сайгона» (1970)
«Святой день» (1976)

«Нгуен Ван Чой» (1967)
«Августовская звезда» (1976)

«Опустошенное поле» (1980)

родного образования, «Этапы исторического пути» — о 30-летии Коммунистической партии Вьетнама.

Особенно знаменательным для вьетнамского кинематографа стал 1959 год: открылась Национальная киношкола, на экраны страны вышел первый отечественный игровой фильм «На берегах одной реки». Именно в этот период, когда северная часть страны, освобожденная от ига колонизаторов, вступила на путь глубоких общественно-экономических преобразований и построения социализма, окончательно оформилась социалистическая направленность вьетнамского искусства. После создания картины «На берегах одной реки», посвященной борьбе за объединение Родины, вьетнамская кинематография вышла на качественно новый рубеж — метод социалистического реализма начинает утверждаться во вьетнамском художественном кино; характерно, что происходит это с самого момента его зарождения.

В фильмах 60-х годов («Апельсиновый сад», «Супруги А Фу», «Ты Хау», «Синичка», «Ким Донг» и других) запечатлены герои, беззаветно сражающиеся во имя счастливого будущего своей родины, активные участники строительства социалистического общества, показано их духовное становление, отражено, как коммунистическое сознание проникает в сердца и умы простых тружеников. Эти произведения заложили основу социалистического киноискусства во Вьетнаме.

В 1965—1975 годах США развернули воздушную войну против ДРВ, ввели в Южный Вьетнам свои войска, начали военные действия против патриотических сил. В годы войны против американских агрессоров вьетнамские кинематографисты продолжали создавать картины, отображающие национально-освободительную борьбу народа, достижения Демократического Вьетнама в деле строительства нового общества («Буря поднимается», «Море пламени», «Фронтовая баллада», «17-я параллель: дни и ночи», «История супругов Лык», «Возвращение на поля» и другие). Ряд документальных и игровых лент того периода был удостоен наград на международных кинофестивалях, среди них фильмы «На гребне волн», «Стальная крепость Виньлинь», «Боевые позиции на дорогах», «Нгуен Ван Чой вечно жив».

На Юге страны, в освобожденных районах, контролируемых Национальным фронтом освобождения Южного Вьетнама, тоже существовала революционная кинематография. Созданные на партизанских киностудиях документальные ленты «Партизаны Кути», «Охотники в горах Дакшао», «Они выросли в борьбе», «Тропы связистов», «Искусство детства» запечатлели смелые атаки южновьетнамских патриотов, студенческие волнения против марионеточного режима в Сайгоне, героические будни сражающейся страны.

В апреле 1975 года в результате генерального наступления Народных вооруженных сил освобождения Южного Вьетнама и всенародного восстания был освобожден Сайгон и американских империалистов окончательно изгнали с вьетнамской земли. В 1976 году была провозглашена Социалистическая Республика Вьетнам, единое независимое государство вьетнамских трудящихся.

После воссоединения страны кино на Юге Вьетнама пережило период настоящего возрождения, чему способствовали меры правительства СРВ. В городе Хошимине, бывшем Сайгоне, начала действовать Объединенная студия художественных, документальных и мультипликационных фильмов. Сейчас в СРВ насчитывается более 900 киноустановок, действует свыше 200 стационарных кинотеатров. Подготовка кадров для национального кино осуществляется в Государственном институте театра и кино, а также в высших учебных заведениях СССР, ГДР и ЧССР.

С первых дней своего существования вьетнамское кино опиралось на братскую помощь кинематографий Советского Союза и других стран социализма. Важную роль в развитии киноискусства Вьетнама — особенно на первых этапах его истории — сыграло знакомство вьетнамских кинематографистов с советскими фильмами. Впервые советский фильм — «Она защищает Родину» — был показан во Вьетнаме в 1946 году. Затем в период войны Сопротив-

Президент ДРВ Хо Ши Мин и советский режиссер Роман Кармен во время съемок фильма «Вьетнам»

ления против французских колонизаторов во Вьетнаме широко демонстрировались такие ленты, как «Чапаев», «Зоя», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке»; показ фильмов превращался в настоящий праздник для вьетнамцев, которые нередко шли пешком 30—50 километров, чтобы их посмотреть. Эти фильмы стали для вьетнамских патриотов наглядным примером героизма, стойкости, мужества. Во Вьетнаме появилось немало людей, которых называли именами Александра Матросова, Зои Космодемьянской, Олега Кошевого.

Прекрасной школой для первого поколения вьетнамских кинооператоров-документалистов была работа в группе советских кинематографистов Романа Кармена, Евгения Мухина и Владимира Ешурина, снимавших во Вьетнаме в 1954 году цветной документальный фильм «Вьетнам».

В созданной в 1959 году в Ханое Национальной киношколе первые кадры для отечественного кино готовили режиссер А. Ибрагимов, оператор Е. Андриканис, киновед И. Вайсфельд и другие видные деятели советского кино.

Свидетельством боевой солидарности и братской дружбы кинематографистов двух стран стали советские документальные ленты, посвященные Вьетнаму и его народу, и прежде всего картины Е. Вермишевой «Его звали Хо Ши Мин», «Повесть о первой весне», «Война закончилась — борьба продолжается», фильм К. Симонова и М. Бабак «Чужого горя не бывает».

Председатель Союза кинематографистов Вьетнама Ха Суан Чыонг отмечал: «Заслуга советского кино не только в том, что оно предоставило вьетнамским зрителям и кинематографистам прекрасные картины — образцы высокого художественного мастерства и большого идейного звучания, не только в том, что во Вьетнаме побывали многие выдающиеся мастера советского кино, которые щедро поделились творческим опытом со своими коллегами, но и в том, что в Советском Союзе были подготовлены многие высококвалифицированные специалисты, сейчас работающие во вьетнамском кинематографе».

В процессе становления и на всех последующих этапах развития национального киноискусства вьетнамские кинематографисты ставили своей главной целью отражение новых черт новой социалистической действительности страны. Характерной особенностью кинематографа Вьетнама в последние годы является смелый творческий поиск в этой области,

В современном вьетнамском кино происходит постоянное расширение тематики, предпринимаются попытки разностороннего и углубленного исследования сложных жизненных явлений и процессов.

Сегодня социалистическое строительство в стране ведется форсированными темпами. Но одновременно приходится преодолевать тяжкое наследие колониализма и периода правления проамериканского марионеточного режима на Юге страны. После воссоединения Вьетнама в национальном кино появляются новые темы, связанные с трудной проблемой перевоспитания молодежи, жившей прежде во временно оккупированных районах, с задачей формирования социалистического сознания людей. Подступы к художественному воплощению этой проблематики намечаются в фильмах «Последнее преступление», «Водоворот», «В поисках сына», «Мечты на дорогах».

Новыми поисками в разработке темы гражданской ответственности отмечены картины «Стена не построена», «Беспокойный рейс», «Знакомые лица». В фильме «Как я живу» ставятся важные вопросы мировоззренческого характера. О сегодняшней социалистической нови братского Вьетнама повествуют ленты «Прощание с летом», «Обычный ритм жизни», «Утреннее море», их отличают глубокая жизненная правда, искренность и выразительность художественной формы.

Наряду с игровым, в СРВ успешно развиваются и другие виды кино, прежде всего — документальное. Среди наиболее значительных работ вьетнамских документалистов следует назвать ленты «Путь к Ленину» и «Возвращение домой», посвященные выдающемуся деятелю международного коммунистического движения, первому президенту демократического Вьетнама Хо Ши Мину; «Нгуен Чай», рассказывающий о видном деятеле культуры средневекового Вьетнама; «Вьетнам — дорога в космос» — о совместном советско-вьетнамском космическом полете.

Большим успехом вьетнамской кинематографии стало присуждение в 1981 году Золотого приза Московского международного кинофестиваля фильму «Опустошенное поле», созданному на Объединенной киностудии Хошимина, и награждение призом «Золотой голубь» документальной ленты «Строительство линии электропередач через реку Да» на XXIV МКФ в Лейпциге.

Советские кинематографисты сердечно поздравляют своих вьетнамских коллег со славным праздником — 30-летием национального кинематографа и желают им больших творческих успехов в создании новых фильмов, достойных прекрасной действительности социалистического Вьетнама, нужных и близких народу.

Аждар Ибрагимов

Одержав историческую победу...

Вьетнамскому кинематографу исполнилось 30 лет... У меня особое отношение к этому событию, которое в нынешнем году празднуют все друзья социалистического Вьетнама. Ведь моя судьба сложилась так, что мне довелось очень близко познакомиться с этой страной, узнать и навсегда полюбить ее народ — мужественный, самоотверженный, талантливый.

Впервые я попал во Вьетнам в 1959 году и почти три года работал в только что учрежденной правительством ДРВ Ханойской киношколе, куда был командирован Союзом кинематографистов СССР. К этому времени творческие кадры молодой вьетнамской кинематографии уже проходили подготовку в Советском Союзе, в других социалистических странах. Но свой долг мы, советские кинематографисты, видели еще и в том, чтобы помочь своим вьетнамским друзьям, совсем недавно в труднейших условиях приступившим к созиданию основ национального кино, — работая рядом с ними,

Аждар Ибрагимов (справа) со своими студентами в Ханойской киношколе

прямо соприкасаясь с реальностью уникального кинопроцесса, только-только зарождавшегося...

В то лето, когда я приехал в Ханой, вьетнамские кинематографисты как раз заканчивали снимать свой первый полнометражный игровой фильм «На берегах одной реки». Встретивший меня на аэродроме директор киношколы Нгуен Чунг предложил в тот же день отправиться в Дошон, где снимались последние кадры картины. Там, в небольшом городке на побережье Тонкинского залива, еще работала съемочная группа, а на киностудии в Ханое полным ходом шла другая работа: проявленный материал тут же монтировали, озвучивали, записывали музыку... Фильм спешили сдать точно в срок — к 14-й годовщине начала освободительной борьбы.

Премьера этого фильма, первенца национальной художественной кинематографии, состоялась 20 июля 1959 года в одном из лучших кинотеатров Ханоя и стала поистине всенародным праздником. Сравнить его можно было лишь с торжествами, которыми страна отмечала ввод в действие новых фабрик и заводов... Пройдет три года — и в такой же праздник выльется выпуск первого поколения вьетнамских кинематографистов, воспитанных в стенах Ханойской киношколы. В этом проявлялась одна из характернейших особенностей общественной жизни Демократического Вьетнама: всякое значительное культурное мероприятие или событие в стране изначально было ориентировано на живейшую сопричастность интересам и потребностям всего народа. Например, когда был объявлен набор в открывающуюся киношколу, заявления о приеме подали 10 тысяч желающих! И показательно, что ни одно из этих заявлений не осталось без ответа. Члены приемной комиссии, среди которых был и я, выезжали на фабрики и плантации, в отдаленные горные районы, в сельскохозяйственные кооперативы и госхозы. В эти дни я старался не упустить ни малейшей детали в открывавшейся картине незнакомой жизни, жадно впитывал свежие впечатления, хотел запомнить все, что несло информацию об истории, обычаях, традициях, быте и нравах вьетнамцев.

Есть глубокий смысл в том, что организация первой в стране киношколы проводилась в обстановке всеобщей заинтересованности в успехе начатого дела. Для того чтобы в полной мере оценить этот знаменательный факт, надо вспомнить, сколь многое значило кино для Вьетнама тех дней, какое место оно занимало в жизни молодой независимой страны, совсем недавно сбросившей иго колониального гнета. Ведь накануне Августовской революции

1945 года 90 процентов населения Вьетнама были неграмотны! А свыше 60 народностей и этнических групп, говорящих на разных языках, в большинстве своем не имели письменности. В течение многих лет они жили обособленно друг от друга: французские колонизаторы старались посеять между ними рознь и вражду, действуя по древнему правилу поработителей «разделяй и властвуй».

Естественно, что в таких условиях особое значение приобретал кинематограф, искусство массовое, мобильное, способное глубоко влиять на сознание людей. Зрители первых вьетнамских хроникальных лент часто бывали поражены, увидев на экране самих себя и свою жизнь «как она есть». Для многих вьетнамцев, живших далеко от больших городов, в горах или в джунглях, просмотр хроники становился первым знакомством с кино.

После победы Августовской революции правительство ДРВ начало устанавливать культурные связи со многими зарубежными странами, в том числе и с Советским Союзом; в последующий период войны Сопротивления связи эти не прерывались. Граждане свободного Вьетнама получили возможность познакомиться со многими фильмами, созданными у нас в стране. Просмотры для крестьян, бойцов Народной Армии и партизанских отрядов часто устраивались прямо в джунглях; нередко они проходили под грохот разрывающихся бомб и снарядов. На таких киносеансах вьетнамские зрители, пренебрегая опасностью, смотрели картины «Чапаев», «Зоя», «Молодая гвардия», «Рядовой Александр Матросов», «Она защищает Родину». Вьетнамские товарищи много рассказывали мне о том, какое сильное воздействие оказали на них эти и другие советские фильмы в годы войны с французскими колонизаторами: они сплачивали народ, воспитывали в людях идейную убежденность, мужество и стойкость, поднимали патриотический дух, вселяли уверенность в грядущей победе. Воспитательная роль нашего кино в борющемся Вьетнаме была столь велика, что после просмотров командование Народной Армии даже направляло в отдаленные районы специальных пропагандистов, которые пересказывали местным жителям содержание показанных фильмов...

И в последующие годы, когда во Вьетнаме уже появилось свое художественное кино, эта традиционная ориентация на самую массовую киноаудиторию сохранилась. Но теперь кино можно было пропагандировать иными, более совершенными методами: в стране стала действовать специальная сеть агитбригад, оснащенных кинопередвижками. Молодое национальное киноискусство, в первую очередь обратившееся к событиям недавнего периода борьбы с колонизаторами, к явлениям повседневной вьетнамской действительности, с самого начала стремилось наладить контакт с миллионами зрителей и быть полезным народу, участвуя в решении важнейших проблем, возникавших в ходе социалистического переустройства общества.

Разумеется, на первых порах добиться этого было необычайно трудно. В стране, долгие годы находившейся в колониальной зависимости, опустошенной тяжелой, продолжительной войной, не хватало не то что кинематографической техники, но и самого необходимого: хлеба, риса, одежды... Первым энтузиастам вьетнамского социалистического кино пришлось начинать в условиях почти полного отсутствия всего, что требуется для создания фильмов: пленки, помещений, съемочной аппаратуры. Конечно, к 1959 году, когда я оказался в Ханое, положение значительно изменилось. С помощью специалистов из братских социалистических стран была технически оснащена киностудия в столице ДРВ, располагавшая съемочными павильонами, просмотровыми залами, вспомогательными помещениями, — здесь можно было осуществлять постановку игровых картин. Одновременно укреплялась и материальная база документалистики.

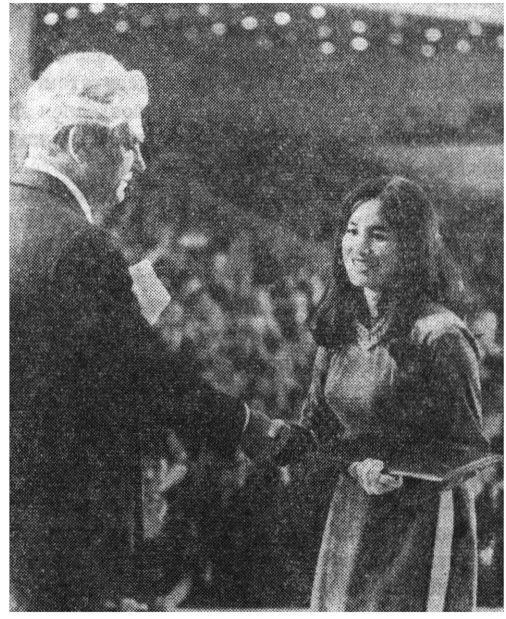
На Ханойской студии и сделали свои дипломы мои ученики из первого выпуска киношколы, состоявшегося в 1962 году. Правда, студия не могла предоставить возможность каждому из восемнадцати режиссеров-дипломников снять свой фильм: снимали одну полнометражную и две короткометражные ленты. Но в работе над ними вместе с постановщиками при-

нимали участие все выпускники актерской и режиссерской специальностей. А я, как режиссер-педагог, был художественным руководителем фильмов, снимавшихся моими студентами.

На премьерном просмотре работ выпускников киношколы присутствовал «весь Ханой», в столицу приехали и родственники студентов из разных уголков страны. Фильмы были очень тепло встречены зрителями; Министерство культуры ДРВ решило отправить наши картины на XIII Карлововарский фестиваль. Это был первый заметный выход вьетнамских фильмов на международную арену — и он произвел сенсацию. Мировая кинематографическая общественность узнала о существовании новой, неизвестной дотоле кинематографии. Короткометражные ленты ДРВ «Два солдата» режиссера Ву Шона и «Синичка» режиссеров Чан Ву и Нгуен Тхонга были отмечены на киносмотре в Карловых Варах наградами: первая получила премию симпозиума кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки; вторая — специальную премию главного жюри фестиваля.

С тех пор прошло много лет. За это время вьетнамские фильмы завоевали признание зрителей во многих странах мира, не раз удостаивались призов и наград на самых представительных международных кинофорумах. Но я всегда с особой теплотой вспоминаю первый большой успех кинематографистов Вьетнама за границей. То был дебют моих учеников — и он удался! Режиссер Хюн Ван, один из самых любимых моих студентов и мой большой друг, подошел тогда к присутствовавшему на фестивале Михаилу Ильичу Ромму и сказал так (Ван — в прошлом переводчик и прекрасно говорит по-русски): «Мы — ваши внуки». Ромм улыбнулся, спросил: «Каким образом?» Ван ответил ему: «Вы учили Аждара Ибрагимова, а он — нас...»

Более благодарных учеников, чем мои вьетнамские студенты, я не знал. С того времени как я работал в Ханое, минуло уже двадцать лет. Но до сих пор меня и моих выпускников, первых студентов Ханойской киношколы, связывают узы крепкой и искренней дружбы. Каждый раз, когда кто-то из них оказывается



Председатель жюри VIII Московского международного кинофестиваля Сергей Бондарчук вручает приз за лучшее исполнение женской роли актрисе Ча Жанг

в Советском Союзе — по делам ли культурного обмена, или в связи с Московским, Ташкентским фестивалями, — он непременно находит меня, навещает. И, встречаясь, мы обычно долго разговариваем, делимся новостями, планами, с удовольствием вспоминая то — теперь уже давнее — время, прожитое вместе. Я горжусь успехами моих учеников, счастлив, когда встречаю знакомое имя в титрах удачного фильма, в списках фестивальных призеров.

А таких имен немало. Вот, к примеру, Ча Жанг, актриса, с которой советские зрители впервые познакомились в 1963 году, на III Московском международном кинофестивале, где вьетнамский фильм «Ты Хау» был удостоен Серебряного приза; Ча Жанг сыграла в этой картине заглавную роль. Через 10 лет Ча Жанг сама стала лауреатом Московского фестиваля, получив приз за лучшее исполнение женской роли в фильме «17-я параллель: дни и ночи».

Сегодня Ча Жанг — самая, пожалуй, популярная «звезда» вьетнамского кино; она не только много снимается, но и ведет большую общественную работу, избрана депутатом Национального собрания СРВ. На последнем фестивале в Ташкенте мы видели еще одну интересную ленту с ее участием — «Для завтрашнего дня», снятую режиссером Лонг Ваном, который тоже учился у меня в киношколе, в то время он собирался стать актером...

На XII МКФ в Москве я вместе с многочисленными зрителями зала «Россия» горячо аплодировал фильму «Опустошенное поле», завоевавшему Золотой приз. Для меня этот успех вьетнамской кинематографии был особенно радостным: «Опустошенное поле» поставил мой ученик, режиссер Нгуен Хонг Шен, ныне один из ведущих кинематографистов Вьетнама, в прошлом — оператор: вместе с ним и с Хюн Ваном мы когда-то работали над картиной «Однажды ранней осенью» (я — в качестве художественного руководителя). Просто невероятными кажутся сейчас условия, в которых мы делали этот фильм: не было, в частности, самых элементарных операторских приспособлений — тележки, рельсов, а кран нам пришлось самим сделать из бамбука... Конечно, наша лента не была свободна от ряда недостатков и просчетов, которые с дистанции времени особенно заметны и сегодня воспринимаются не только как изъяны конкретной картины, но и как слабости, вообще свойственные вьетнамской кинопродукции того периода. И все же на просмотре «Опустошенного поля» я все равно вспоминал ту нашу работу двадцатилетней давности. Вспоминал потому, что явственно видел характерный и знакомый мне почерк Шена. Отличал присущую ему динамику изображения, чувствовал во всем, что происходило на экране, его незаурядный режиссерский темперамент — качества, за которые Шен, когда он еще работал оператором, заслужил у себя на родине сравнение с Урусевским. Теперь же, когда Нгуен Хонг Шен выступил как постановщик, он продемонстрировал зрелость творческой мысли и своеобразие режиссерской манеры, по достоинству оцененные на Московском фестивале. Сам режиссер, к сожалению, не смог в тот год приехать в Москву. Но в числе участников киносмотра был актер Лай Той, исполнивший главную мужскую роль в «Опустошенном поле», — еще один мой вьетнамский ученик. И я надеюсь, что время подарит мне новые встречи, когда я смогу пожать руки своим старым друзьям, поздравляя их с победой.

Вспоминая годы, проведенные во Вьетнаме, возвращаясь мыслями к более поздним впечатлениям от просмотров вьетнамских фильмов — уже в Советском Союзе, я думаю о том, какой ценой достались кинематографистам братской страны их успехи в деле созидания национального киноискусства. Пожалуй, ни одна кинематография в мире не развивалась в более сложных условиях, чем вьетнамская. Помню Ханой 1967 года. Вторая половина 60-х годов была одним из самых тяжелых периодов в войне против американских агрессоров, длившейся 10 лет. Города и деревни Демократической Республики Вьетнам, базы патриотических сил на Юге страны постоянно подвергались налетам американской авиации. Побывав тогда в Ханое, мы, советские люди, на себе испытали жестокость этих методично проводимых варварских бомбардировок, своими глазами увидели жизнь страны, вынужденной постоянно отражать атаки врага, пускавшего в ход самое совершенное смертоносное оружие, зачастую обращенное против мирных, безоружных людей. Вьетнамскую столицу в те дни трудно было узнать — повсюду траншеи и бомбоубежища, безлюдные улицы, пустые витрины магазинов, зияющие проемы в стенах домов вместо окон, притаившиеся в тени деревьев грузовики с ракетными установками. И неизменная суровость на лицах людей — отпечаток военного времени. В Ханое тогда оставалось мало жителей — всех, кого можно было, эвакуировали в джунгли. Туда же переместились и многие предприятия, школы, вузы. Ребята сидели за партами, поставленными так, чтобы после начала налета можно было бы сразу спрятаться в вырытое в земле убежище. Женщины трудились в поле, не оставляя винтовок. Так же работали и кинематографисты — о них в то время писали, что в одной руке они держали камеру, а в другой — автомат...

Война по-своему повлияла на характер вьетнамского кинопроизводства. Например, на какое-то время в стране почти прекратился выпуск полнометражных фильмов: из-за частых бомбежек опасно было собирать большое количество людей на продолжительные сеансы. Но выпуск фильмов в сражающемся Вьетнаме не прерывался. Более того, переориентированное на короткий метраж, на мобильные хроникальные жанры, вьетнамское кино сделалось еще более активным, стало оперативнее. Кинематографисты ставили перед собой задачу в самые короткие сроки донести до зрителя содержание важнейших явлений и событий, характеризующих трудовую жизнь и боевые будни народа; они неизменно находились в гуще событий, на переднем крае борьбы, снимали в наиболее опасных местах военных действий. Многие из фронтовых режиссеров и операторов погибли — это была героическая смерть на боевом посту, во имя освобождения родины, во имя победы.

И она пришла, наконец, эта долгожданная победа! В последний раз мне довелось быть во Вьетнаме в 1978 году в составе делегации Госкино СССР — и я проехал по свободной земле ставшего единым Вьетнама с юга на север, от Хошимина до Ханоя. Был, конечно, и в киношколе, преобразованной в Государственный институт, встретил давних друзей и бывших учеников, которые ныне сами воспитывают молодых...

Сегодня вьетнамская кинематография переживает новый этап своей истории; это крепкий, жизнеспособный творческий организм, включающий большой отряд хорошо подготовленных и одаренных художников-единомышленников, посвятивших себя социалистическому киноискусству. Неверно, однако, было бы считать, будто в наши дни кино Вьетнама развивается в некой идиллической, безмятежной атмосфере. Да вьетнамские товарищи и сами не скрывают стоящих перед ними трудностей. Ведь позади — три десятилетия почти непрерывной вооруженной борьбы, бесчисленные людские и материальные жертвы, многолетняя трагедия разделенной страны. Кто знает, сколько понадобится времени, чтобы все это — нет, не бы-

Вьетнамские и советские кинематографисты на XI Московском кинофестивале

ло забыто, разумеется! — но перестало бы отдаваться в сердцах людей столь живой и острой болью. Наследие войны — всегда тяжесть...

А сколько лет и сколько усилий требуется для того, чтобы изжить в сознании немалой части вьетнамского народа другое тяжкое наследие, оставленное властью завоевателей, образом жизни и идеологией, чуждыми социалистическому обществу! Слишком долго и слишком по-разному складывалась история двух частей насильственно разъединенной страны, чтобы можно было быстро и безболезненно стереть следы недоброго прошлого. В осуществлении этой необычайно важной для сегодняшнего Вьетнама воспитательной работы кинематографу, бесспорно, принадлежит одна из ведущих ролей.

Одержав историческую победу в трудной и длительной борьбе с иностранными поработителями и интервентами, добившись воссоединения родины, вьетнамский народ, полный твердой решимости отстоять и умножить свои завоевания, уверенно идет по пути социализма. Теперь, когда на многострадальную вьетнамскую землю пришли наконец-то свобода и мир, есть все основания ожидать новых успехов социалистического киноискусства Вьетнама.

Олег Арцеулов

И жизнь брала свое!

Стоит только кому-нибудь произнести: «Вьетнам», и в воображении снова всплывают густые и тягучие ливни, обгорелые скелеты домов, ночное звездное небо над Меконгом, топи рисовых полей, остроносые лодки с бойцами, похожие на половинки стручков гороха, денный и нощный гул кружащих самолетов, раскаты бомбежки, вспышки осветительных ракет, лица, обожженные напалмом, — страшные лики войны, навсегда оставшиеся в памяти.

Но не только горечью овеяны эти воспоминания, в них содержится и стойкое ощущение силы гнева вьетнамского народа, собравшегося в единый мощный мускул в борьбе с чужеземными завоевателями; ужасы военных схваток не дали иссякнуть в этом прекрасном и смелом народе жизнелюбию и оптимизму.

Меня всегда поражала и поражает до сих пор удивительная тяга этого народа, хранящего в своей памяти богатейшие культурные традиции, к прекрасному, неискоренимое желание наполнить каждый час бытия вне зависимости от того, суров или весел этот час, истинной красотой. В труднейшие из времен, когда, казалось бы, человек должен быть задавлен, морально угнетен непрекращающейся войной, в городе на улицах продавались цветы. Эти букеты, удивительные по тонкости колористических сочетаний, предназначались не только для венков на могилы погибших, но и для влюбленных, для всех, кто не хотел даже в самый тяжкий час испытания терять ощущение красоты жизни.

Да и сама окружающая жизнь, казалось, восставала против уродств войны, ей словно было стыдно, что нашлись такие люди на планете, которые, потеряв совесть, не смогли погасить в себе звериные, захватнические инстинкты.

Помню, как на поверхность воронок, образовавшихся на рисовых полях после налета, сквозь израненную землю и мутную воду пробивались лотосы — природе самой скорее хотелось затянуть раны, нанесенные войной. Такие картины напоминали о чудовищной противоестественности самому духу людскому понятия «война» и естественности стремления человека к красоте, мирной жизни, покою и гармонии.

Помню, как однажды глаза в глаза мы встретились с пленным американским летчиком, чей самолет был сбит вьетнамскими зе-

Советский режиссер Олег Арцеулов (в центре) с бойцами противовоздушной обороны ДРВ (1967)

нитчиками. Ступивший на изуродованную взрывами землю, он впервые понял, что все окружавшее его: пылающие хижины, трупы мирных жителей — результат его варварской деятельности. Крестьяне из уничтоженной бомбардировкой деревушки прощались с погибшими: прямо на земле лежало несколько десятков тел, лица мертвых были покрыты коническими шляпами. И рядом, не скрывая отчаяния и горя, воздевая руки к небу, кричала женщина: у нее на глазах убили сына. Этот крик я помню до сих пор. Я вдруг понял: насколько многообразна, многолика, многоцветна жизнь, насколько по-разному народы изъявляют чувства радости и счастья, настолько одинаково и одноцветно горе. Горе словно стирает национальные черты людей, которых оно коснулось. В фигуре матери мне виделось что-то от знаменитого плаката Бориса Пророкова, изобразившего вьетнамскую мать, проклинающую завоевателей.

...Американцу перебинтовали поврежденные руки. Меня спросили, как я хочу его снять. На раздумья были предоставлены считанные секунды. Не знаю, получилось у нас это или нет, но нам хотелось не только дать почувствовать зрителю наш гнев, наше осуждение человека, сеющего смерть и разрушение. Мы хотели запечатлеть и другое — минуту его морального прозрения. Наше решение было простым — крупным планом мы снимали лицо американца, проходящего мимо мертвых тел — жертв воздушного налета. Мы думали: «Может быть, проснется в его глазах что-то человеческое, может, повернется что-то в душе человека, воочию осознающего масштаб своего преступления?».

Позже нам не раз приходилось слышать о том, что многие американские солдаты, вымуштрованные в гарнизонах, морально оглохшие под влиянием милитаристской пропаганды Пентагона, попав в плен и осознав себя убийцами, по возвращении домой отказывались от орденов и медалей, полученных за эту грязную войну...

Вьетнам... Прошло уже больше пятнадцати лет с того времени, когда мы снимали фильмы «Репортаж из Северного Вьетнама» и «Меконг в огне», но стоит вновь попасть в тот район земного шара, где клокочет война, как сразу память возвращает тебя к Вьетнаму. Я вспомнил вьетнамские лотосы на фоне смерти недавно, когда работал вместе с оператором А. Кулиджановым в осажденном Бейруте. Многострадальный город изуродованных домов, разрушенных улиц своим мертвенным обликом напоминал лунный пейзаж. Война вытравила из природы цвет, уничтожила ее душу, и лишь только неподвластные снарядам синее небо и бирюзово-голубое море напоминали о том, что

жизнь все-таки существует и должна взять свое.

И жизнь брала свое! Помню, как один раз в Ханое я в бомбоубежище встретил юношу, читавшего томик Гомера. Помню, как вьетнамские ребятишки ныряли в круглые, с разводами от керосина воронки, образовавшиеся на месте падения сбитых американских самолетов. Игрушками для детей становились гайки, винты и проволочки, добытые из начиненных новейшим электронным оборудованием заокеанских истребителей... После отмены воздушной тревоги наступало затишье, в воздухе разливалось ощущение стабильности и даже будничности, работали лотки, парикмахерские. Хемингуэй когда-то писал о том, что когда народ борется за свою независимость, война превращается почти в будни.

Я понимал: вот так, с чувством высокого достоинства, гордо завоевывая право на свободную жизнь, может вести себя только поистине стойкий и мужественный народ. И поэтому меня до сих пор не покидает чувство восхищения перед этим народом, в чьей победе никто из нас тогда не сомневался ни на секунду.

Ха Сон
студент IV курса
режиссерского факультета ВГИКа
(мастерская Игоря Таланкина)

Я рад, что учусь в Москве

Прежде всего мне хочется — и от себя, и от имени всех вьетнамских студентов ВГИКа — поблагодарить редакцию журнала «Искусство кино» за предложение выступить на его страницах в связи с большим событием в культурной жизни нашей страны — 30-летием вьетнамской кинематографии.

Все мы хорошо знаем, какую большую помощь оказал Советский Союз Вьетнаму в период становления нашей национальной кинематографии. Знаем и любим фильмы советских режиссеров и операторов о Вьетнаме, об освободительной борьбе нашего народа и о его мирной жизни. Помним и чтим имена тех, кто в разное время жил и работал рядом с нами, — Романа Кармена, Малика Каюмова, Екатерины Вермишевой. В нашем кино трудятся сегодня десятки кинематографистов разных специальностей, учившихся у мастеров советского кино.

Сегодня фильмы из СССР — частые гости на вьетнамском экране, они пользуются заслуженным успехом у зрителей социалистического Вьетнама. Но и 20—30 лет назад, когда лишь отдельные советские ленты попадали во Вьетнам, они были нам очень нужны, их ждали, их смотрели с волнением и интересом, потому что в самые тяжкие годы войны с колонизаторами и интервентами они поднимали боевой дух вьетнамского народа, укрепляя его силы в борьбе с захватчиками.

Кинопроизведения, созданные в вашей стране, например, такие, как «Летят журавли», «Они сражались за Родину», стали моими любимыми картинами еще во Вьетнаме. В них я увидел судьбу народа, на долю которого выпали страшные испытания Великой Отечественной войны, судьбу, сходную с той, что досталась многим поколениям вьетнамцев. Уже во ВГИКе я впервые посмотрел «Балладу о солдате». И потом смотрел этот фильм еще и еще — целых десять раз! Среди произведений о войне хочу выделить и работы нашего мастера Игоря Васильевича Таланкина. «Дневные звезды», «Звездопад» поразили меня глубоким проникновением в мир человеческой души, органичным сочетанием лирического и эпического начал...

Признаться честно, в юности я вовсе не думал о том, чтобы сделаться режиссером. В 16 лет я ушел на фронт, а после окончания войны, вернувшись в Ханой, стал готовиться к поступлению в университет. Хотелось писать, хотелось рассказать людям о том, что видел и пережил... Но однажды мне

сказали, что в Институте кино и театра проводятся экзамены на факультет кинорежиссуры, — и мои планы изменились, я загорелся желанием поступить учиться на режиссера. В 1977 году сдал экзамены, стал студентом. А вскоре узнал, что включен в группу, направляемую на учебу в Москву, во Всесоюзный государственный институт кинематографии. Узнал об этом с радостью, потому что слышал о ВГИКе много хорошего. И ожидания не обманули меня. Годы, проведенные во ВГИКе, навсегда останутся счастливым временем в моей жизни. Здесь все — и очень серьезный уровень преподавания, и прекрасные возможности для съемки учебных фильмов, и сама атмосфера нашей студенческой жизни — помогает тому, чтобы из института выходили не просто «люди с дипломом», а настоящие специалисты, отлично знающие дело, которому решили посвятить жизнь.

Очень рад, что мне довелось учиться у режиссера Таланкина, общение с которым дает очень многое — и для овладения профессией, и в чисто человеческом плане. Игорь Васильевич хорошо понимает своих студентов, внимателен к каждому из нас. Таланкин — педагог строгий и взыскательный; тем более мне было приятно, что мой первый учебный фильм ему понравился. Эта картина, за которую мне поставили «отлично», называется «Здесь нет трехсот донгов» и по жанру напоминает притчу. Работая над фильмом, я стремился к тому, чтобы его тема (действие происходит во вьетнамской деревне, где жители задумали «вырастить» побольше денег, зарыв в землю триста донгов...) прозвучала с юмором, вызывая в зрительном зале не только смех, но и желание людей повнимательнее присмотреться к себе, к окружающим...

За время учебы в Институте кинематографии я видел много советских картин. Обозначился и круг режиссеров, чье творчество мне особенно близко, — Игорь Таланкин, Андрей Тарковский, Никита Михалков, Глеб Панфилов, Георгий Данелия. Очень разные режиссеры! Но меня в искусстве как раз и привлекает разнообразие, возможность свободного поиска, широкий выбор средств, с помощью которых можно говорить о том, что для тебя важно и дорого.

Какие темы интересуют меня как будущего режиссера? Прежде всего — тема войны. Тема, которая, видимо, еще долго будет ведущей во вьетнамском киноискусстве. Рассказать о трудной борьбе за свободу, которую в течение тридцати лет вел наш мужественный народ, о трагедии, пережитой родиной, — в этом я вижу свой гражданский долг. Ради этого я когда-то и хотел стать писателем. Теперь, как я надеюсь, у меня будет возможность осуществить задуманное на экране. Хотелось бы думать, что я не ошибся в выборе профессии. Кинематограф я очень люблю и убежден, что это искусство, как никакое другое, сближает народы, помогая людям лучше понимать друг друга, поддерживая их в стремлении добиться счастливой, мирной жизни на земле.

Нгуен Лиен
студентка III курса
режиссерского факультета ВГИКа
(мастерская Александра Алова
и Владимира Наумова)

Хочу рассказать о своем поколении

Присоединяясь к словам своего товарища, я также хотела бы выразить признательность за возможность высказаться на страницах советского журнала по вопросам кино. В том, что 30-летие вьетнамской кинематографии столь широко освещается в печати СССР, мы видим еще один знак внимания к жизни социалистического Вьетнама со стороны братского государства.

Для нас, вьетнамцев, юбилей национальной кинематографии — большое событие, имею-

Кинематографисты Вьетнама в Кремле

щее не только культурное, но и социальное, политическое значение. На различных этапах новейшей истории нашей страны Коммунистическая партия Вьетнама неизменно заботилась о развитии киноискусства, учитывая важность его общественной роли. В трудное военное время, когда все силы народа были мобилизованы на борьбу с французскими колонизаторами, а позднее с американской агрессией, кинематограф Вьетнама проявил себя как искусство боевое, оперативное, действенное. Экран не только отражал наши героические будни, но и сплачивал силы народных масс, поднимая их дух, вселяя уверенность в грядущей победе. А в дальнейшем, когда наша борьба была победоносно завершена, перед киноискусством встали новые задачи, связанные с социалистическими преобразованиями в стране, с необходимостью перестройки сознания миллионов людей. Последнее особенно актуально для Юга, население которого было долгое время искусственно изолировано от той части нашей страны, что уже жила в условиях строящегося социализма. Говорю об этом еще и потому, что я — южанка, родилась и выросла в городе, который носит теперь имя Хо Ши Мина. После войны я работала в Хошимине на киностудии, туда же, видимо, вернусь после окончания учебы в Москве.

Кино рано вошло в мою жизнь. Во время войны я находилась на фронте в качестве оператора-документалиста, до этого проучившись два года в специальной группе. После войны продолжить работу за камерой мне не пришлось: на студии было много операторов с большим, чем у меня, опытом. Тогда я стала писать сценарии документальных фильмов. И в Москву я приехала для того, чтобы учиться на сценарном факультете. Но потом выяснилось, что есть возможность поступить на режиссерский — и я решила этой возможностью воспользоваться. По натуре я человек активный, и мне кажется, что режиссура больше отвечает складу моего характера...

Теперь я учусь на третьем курсе. Нашу мастерскую ведут замечательные педагоги Алов и Наумов. Для меня каждое занятие с ними — очередной шаг в постижении основ сложной режиссерской профессии. Пока что я сняла только один учебный фильм — «Встреча», в котором попыталась воспроиз-

вести эпизод из своего детства. ...Мой отец ушел воевать, когда я была еще совсем маленькой. Отца я почти не помнила. Когда мне исполнилось восемь лет, меня повезли к нему в расположение боевой части, чтобы мы наконец встретились. Была ночь. Только вспышки осветительных ракет время от времени прорезали темноту — в эти короткие мгновения я и смогла впервые разглядеть родное лицо. Уходя на задание, отец обещал вернуться к утру. Но утром вернулись только товарищи отца — он в эту ночь погиб...

У меня были трудное детство и трудная юность. Как и многие молодые люди моего поколения, я ушла на фронт, не успев закончить школу, в пятнадцать лет. Сейчас мне двадцать шесть. Не так уж, кажется, и много. Но ведь и пережить мне довелось достаточно, у меня есть впечатления, о которых и хотелось бы рассказать с экрана. Однако я понимаю, что одного жизненного опыта для режиссера — мало. Необходимы специальные знания, общая культура. Сейчас, наверное, трудно гадать, какой из меня выйдет режиссер. Могу сказать только, что учусь с удовольствием. Особенно интересует меня история советского кино. У себя на родине я видела некоторые западные фильмы, в основном — исторические; все в них — и постановка крупных батальных сцен, и огромные пышные декорации — поражало меня колоссальными затратами человеческого труда. Колоссальными и, на мой взгляд, чаще всего бессмысленными. Уже тогда, в юности, я испытывала неприязнь к кинематографу, в котором много внешней «значительности», но мало мысли и чувства. Чего я ищу в кино? Возможности проникнуть в психологию человека, в его внутренний мир, разглядеть его связи и взаимоотношения с другими людьми, показать зависимость его личной судьбы от хода времени, от движения общества, истории.

Именно эти качества и составляют, как мне видится, наиболее сильную сторону советского киноискусства.

Думаю, что не масштабностью, не размахом постановки определяется ценность фильма. Большой, значительной должна быть проблема, волнующая художника...

Лично меня более всего занимает судьба женщины в современном мире. Хочу рассказать о себе, о своих сверстницах, которым пришлось участвовать в войне, о своем поколении. Хочу снимать фильмы, к которым люди отнеслись бы неравнодушно, живо воспринимая все, что дорого и знакомо мне самой.

Вьетнамское кино многого добилось за 30 лет своей истории. Но еще больше предстоит ему сделать в будущем. Сознавая это, я сознаю и ответственность избранной профессии. И уже сейчас думаю о том времени, когда смогу активно участвовать в жизни страны, отдавая все силы любимому искусству.

Нина Игнатьева

Перед лицом реальности

Венеция-82 — фестивальные заметки

Сначала два примера. Два фильма из сорока увиденных на экране Венеции.

Земля... Исчерченная причудливыми рельефными линиями почва жадно впитывает влагу, открывает ей свои поры. Намокший снег лежит рыхлым покровом. Искрится в играющих бликах света ледяная гладь. Но вот тает лед, ручьи стекаются в общий поток, и своим могучим бурным движением он заполняет весь экран. И уже колышет ветер зеленую траву, качает ветви с пышной листвой, собирает грозовые тучи — дождь с шумом обрушивается тяжелыми серебряными струями. А потом ливень стихает, лучи солнца освещают все вокруг, и радостно, счастливо оживает

природа, наполняя пространство кадра своим разноголосием.

Кажется, ничего не происходит. Нет привычной завязки сюжета, его двигающей «пружины», однако экранное повествование уже захватило своей поэтической значимостью. Не просто предметной выразительностью, почти физической осязаемостью, с какой снят каждый кадр, но ощущением удивительной неповторимости и целесообразности природного мира.

И как бы вторым пластом фильма, вплотную приближающего тебя к природе, оставляющего как бы наедине с ней, чтобы вызвать глубокое, трепетное чувство, становится повседневное существование человека — в его элементарных и вместе с тем высоких проявлениях: в труде, в любви. История времен года сопрягается с историей человеческого бытия, обретая черты лирического эпоса.

Картина почти лишена диалога. Слова оказываются ненужными там, где говорит изображение: привычные к тяжелой работе крестьянские руки, губы, ожидающие поцелуя, лицо девушки, печально смотрящей вдаль... Камера снимает эти глаза, эти руки так, что они значат больше своего простого содержания — в конкретном открывается некий обобщенный смысл.

Пар поднимается над полями — дышит земля. И ждет прикосновения человека, в гармонии с трудом, бытием которого — неувядаемая красота и вечное движение мира...

Фильмом итальянца Франко Пьяволи «Голубая планета» (о нем и шла речь) открывалась конкурсная программа Венецианского международного кинофестиваля 1982 года. А в день окончания конкурсного показа шла картина «Последние пять дней» режиссера Перси Адлона из ФРГ — драматический рассказ о судьбе участников антинацистской группы «Белая роза».

...1943 год. Мюнхенское гестапо. Отсюда поведут авторы свой лаконичный репортаж о пяти днях, проведенных Софи Шооль в фашистском застенке,— о последних пяти днях ее жизни. Сюжет фильма основан на реальных фактах, почерпнутых из документов и интервью. А содержание ленты, ее атмосфера во многом подсказаны дневниками Софи, ее письмами. Отсюда — документальная стилистика картины, которая максимально приближает художественное повествование к реальности. Не потому лишь, что действие помечено точными датами и отсчет ведется по часам и минутам. Фильм достигает эффекта присутствия: ты словно вместе с персонажами ленты проживаешь эти дни и часы, получая возможность пристально вглядеться не только в лицо — во внутренний мир героини, ощутить ее душевное состояние, угадать ход ее мысли.

Кинокамера не отвлекается на всякие перемещения, не ищет броских ракурсов — она целиком обращена к актрисе, чтобы чутко уловить психологические акценты, нюансы чувств. Удивительно играет Софи Шооль молодая актриса Лена Штольц. Скупой, сдержанный рисунок роли — но какая наполненность образа! С того самого момента, как эта хрупкая застенчивая девушка вынуждена будет расплачиваться за свой отважный подвиг (вместе со своим братом и его товарищами-студентами Софи разбрасывала листовки, где Гитлера называли убийцей, где звучал призыв бороться за свободу), в ней обнаружится такая цельность натуры, что не только о ярком характере можно говорить — о личности. При этом режиссер вовсе не ставит свою героиню на пьедестал, он исподволь, в непроизвольном течении событий выявляет сущностные черты образа, определяет его генезис. Софи обвиняют в предательстве родины. Она же уверенно и непреклонно доказывает, что действовала во имя родины. Потому что как истинная ее дочь чувствовала личную вину и за смерть солдат под Сталинградом, и за гибель в концлагерях евреев, и за то, что женщины в ее стране превратились лишь в производительниц детей. Потому что как дочь своего отца — бывшего бургомистра города, не переизбранного за прогрессивные взгляды и отсидевшего за вольные речи,— испытывала потребность в правде, в решительной борьбе за нее.

Фильм предлагает по сути характер героический. Только выполненный не в камне жест-

«Голубая планета», режиссер Франко Пьяволи (Италия)

ким резцом скульптора, а тонким карандашом графика, знающим и полутона, и гибкость линий. Оттого в звучании образа столь слышны лирические ноты, может быть, еще больше сближающие с героиней «Последних пяти дней» и продвигающие на какие-то новые участки наши размышления о человеке. Тем более что эту лирическую окраску картине во многом придают чутко схваченные и тщательно прорисованные взаимоотношения Софи с другой политической заключенной, Эльзой Гебль (ее очень тактично, глубоко играет Ирма Германн). Их дуэт, в котором превалирует мотив удивления и восхищения человека, искушенного жизненным опытом, перед нравственным императивом молодой, казалось бы, еще не окрепшей души, несет в себе и антифашистский заряд, и живое отражение той духовности, что противостоит нищете духа нацизма, и, наконец, жизнестойкость, поистине бесценную в данных обстоятельствах.

Не это ли руководило действиями Софи Шооль и поддерживало ее в минуты страшных испытаний?

Девушке, мечтавшей в тюремной камере о «голубизне небес», придется пережить вечер и ночь перед объявленной казнью. Кажется, такой суровый приговор должен повергнуть в смятение, вызвать душевный хаос. Ведь еще вчера было трогательное чаепитие в мрачных стенах каземата — это единение заключенных, были даже шутки, веселье, смех... Но и в критический момент Софи — пример человеческого достоинства, выдержки, воли. Как обычно, готовится ко сну, аккуратно складывает свои вещи... На вопрос: «Боишься ли ты смерти?» — отвечает просто, твердо: «Нет». И как убедительное подтверждение душевной силы, высоты устремлений героини остается начертанное на обвинительном заключении ее рукой слово «свобода».

В одном только оставляя сомнения — в несколько идиллическом изображении условий тюремной жизни (действительность, как известно, была куда более суровой),— фильм своей главной правдой, правдой честной, цельной личности, ее бескомпромиссным протестом недавнее прошлое связывает с настоящим, обращаясь к минувшему, смотрит в будущее.

Думаю, не случайно скрестились в памяти две эти столь разные по тематике, по стилистике ленты, как бы замыкая на себе круг фестивальных впечатлений. «Голубая планета» приобщала к основам основ: показывая прекрасную Землю, вечное движение жизни, экран помогал осознавать — в окружающем мире и в самом себе — то, что составляет красоту, правду человеческого существования, взывал свято беречь высочайшие земные ценности, напоминал об ответственности перед

Природой. «Последние пять дней» побуждали оценить с дистанции прошедшего времени, что это такое — сила человеческого духа, настоящая убежденность, высота нравственных принципов, если они не дрогнули даже перед фашистской угрозой.

Не те ли это вопросы бытия, которые, может быть, с особой настойчивостью требуют к себе внимания ныне, заставляют размышлять вновь и вновь, обращаясь к заботам и тревогам сегодняшнего мира?

Судя по всему, программа Венецианского кинофестиваля, отмечавшего 50-летие своей деятельности, формировалась в основном с ориентацией на значительность и актуальность тематики, на содержательную емкость произведения, что отнюдь не всегда является главным критерием буржуазных киносмотров, часто отдающих немалую дань лентам, демонстрирующим эскалацию насилия, разгул грубого секса, пытающимся увлечь зрителя мистическими фантасмагориями и картинами чудовищных катастроф. Директор Венецианской выставки кино — Биеннале, известный итальянский кинорежиссер Карло Лидзани, ставил целью возрождение былой славы этого старейшего смотра кинематографий мира, который за 50 лет существования не только знал времена успехов и взлетов, но и пережил длительный кризис, сопровождавшийся порой и довольно шаткими поисками новых фестивальных форм.

Полвека — период внушительный. И это настраивало на торжественный лад, позволяло предположить, что юбилейная Биеннале-82 станет весьма пышным праздником кино с соответствующими такому случаю аксессуарами. Предположения, однако, не оправдались. На фестивале не было ни рекламного парада «звезд», ни смокингового лоска, ни ликующих звуков фанфар — вообще никаких признаков внешней помпезности. С первых же своих шагов фестиваль взял деловой, рабочий тон: просмотры, пресс-конференции, снова просмотры... Даже здание Дворца кино, украшенное флагами стран-участниц киносмотра, выглядело в обрамлении фотощитов с кадрами из фильмов, показанных здесь в разные годы, скорее строго, чем нарядно, и зрители, заполнявшие его зал, больше ожидали, как мне показалось, встреч с настоящим искусством, нежели шумных сенсаций.

Торжественный дух царил в этих стенах позднее, в день закрытия, когда Витторио Гассман, непринужденно, с великолепным артистизмом проводивший эту церемонию, пригласил на сцену жюри, состоявшее из прославленных кинорежиссеров мира — Марселя Карне (председатель), Луиса Берланги, Марио Моничелли, Джилло Понтекорво, Сатьяджита Рэя, Андрея Тарковского, Валерио Дзурлини, а затем вручил специальные премии юбилейного фестиваля — «Золотых львов», присужденных крупнейшим мастерам кино, чьи работы внесли весомый вклад в развитие мирового киноискусства: Алессандро Блазетти, Луису Бунюэлю, Фрэнку Капре, Марселю Карне, Джорджу Кьюкору, Жан-Люку Годару, Сергею Юткевичу, Александру Клюге, Акире Куросава, Орсону Уэллсу, Сатьяджиту Рэю, Кингу Видору, Чезаре Дзаваттини, а также награды конкурсного соревнования фестиваля.

Но все это происходило потом, а чтобы дойти до волнующей заключительной процедуры, надо было проделать нелегкий «марафон» длиною в десятки километров пленки. Нелегкий прежде всего потому, что фестивальная афиша предлагала множество фильмов. Помимо 28 конкурсных картин из 15 стран, большое число кинолент разных кинематографий было представлено вне конкурса в секциях «Венецианская мастерская», «Полдень — полночь», «Итальянское кино-1982 — Витторио Де Сика». А добавьте к этому программу ретроспективного показа, и для вас станет ясно, что просмотры требовали не только вдумчивой сосредоточенности и эмоционального напряжения, но и немалой затраты физических сил.

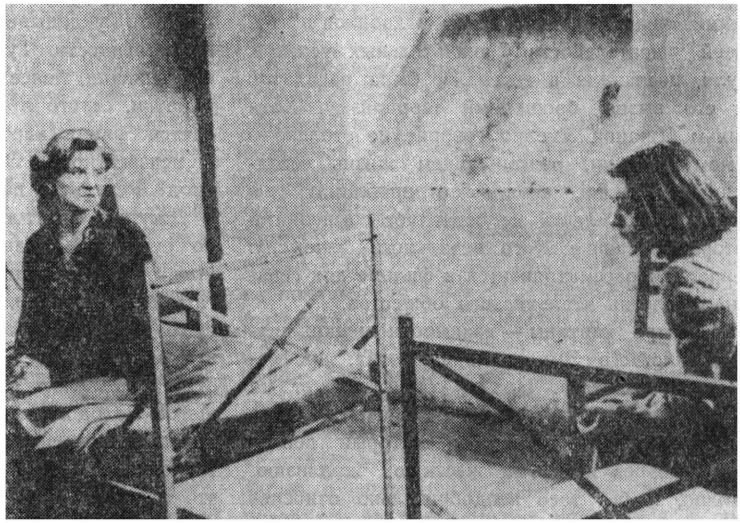
Обидно, конечно, когда усилия эти расходовались впустую. Особенно если не оправдывали возложенных на них надежд хорошо известные, крупные киномастера. Знаменитый режиссер Джозеф Лоузи на этот раз выступал от имени французской кинематографии. Судя по

его собственным высказываниям, фильм «Форель» следовало воспринимать как фрагменты жизни — противоречивые, отчаянные, иронические, а часто — развлекательные. Но ведь и фрагменты в итоге должны складываться в какую-то общую картину или хотя бы наметить ее эскиз, обозначить при этом авторские цели и намерения. Однако, как справедливо заметил кто-то из критиков, на экране предстала «странная и загадочная история», так и не позволившая пробиться к ее смыслу, оставив тайной, на что были затрачены усилия столь популярных актеров, как, скажем, Жанна Моро и Жан-Пьер Кассель.

Известный советским зрителям по фильму «Гарри и Тонто» Пол Мазурски (США) в лучших своих лентах, обращаясь к американской действительности, стремился к исследованию человеческого характера, сопрягая его с социальными условиями существования, с общим климатом жизни страны. И тогда на экране появлялись убедительный и волнующий своим горьким одиночеством образ старого Гарри и привлекающий невыдуманными проблемами, тонкой психологической детализацией образ героини «Незамужней женщины». Но, увы, куда девались в его новом фильме «Буря» наблюдательность, аналитичность, свежесть киноязыка? Объявленный как современная интерпретация одноименной шекспировской пьесы, фильм удивил своей пустотой, тяжеловесностью повествования, издержками вкуса. «Буря в стакане воды» — написала о нем газета «Паэзе сера».

И поставленная Вуди Алленом картина с явно зазывным коммерческим названием «Сексуальная комедия в летнюю ночь» (претензия на «парафраз» Шекспира) также оказалась весьма бессодержательной, во многом вторичной и, несмотря на отдельные удачные комические эпизоды, в целом просто скучной, где и Аллен-актер повторяет себя, эксплуатирует ранее найденную маску.

Разочарования, вызванные лентами Лоузи, Мазурски, Аллена, связаны прежде всего с расплывчатостью авторских намерений, с отсутствием (во всяком случае, сами фильмы дают право сделать такой вывод) ясных художественных целей. Тем более отрадно, что интересы кинематографистов, выступивших со своими первыми или вторыми работами, оказались не только четко очерченными — они находились в круге вопросов, к которым не должен оставаться равнодушным художник, если он живет заботами своего времени, точно ощущает характер его проблем.



«Последние пять дней», режиссер Перси Адлон (ФРГ)

Пожалуй, здесь следует начать с молодого итальянского кино, представленного несколькими новыми именами и непохожими друг на друга фильмами. О «Голубой планете» уже было сказано в начале статьи. И хотя Франко Пьяволи не очень молод по возрасту, в сущности, это его полновесный кинодебют, заявивший и о своеобразии почерка режиссера, и о философском складе его художественного мышления. Фильм Пьяволи можно было бы назвать стихотворной прозой, ибо простое жизненное явление поднимается в нем до уровня поэзии.

Картине Джанни Амелио «Ранить в сердце», безусловно, не хватает такой же цельности, завершенности художественной формы, «чистоты» мысли. Она притягивает другим: взрывчатостью, напряженностью конфликта, остротой и актуальностью затронутой проблемы. Как раз в те дни, когда на экране Венецианского фестиваля демонстрировался этот фильм, газеты Италии печатали корреспонденции, связанные с событием, которое вызвало еще один шок в итальянском обществе: в Палермо был убит префект столицы Сицилии генерал Карло Альберто Далла Кьеза. Генерала и его жену застрелили, когда они под охраной ехали в машине. Карло Альберто Далла Кьеза возглавлял корпус карабинеров, который вел активную борьбу с террористическими «красными бригадами» и добился в этой своей деятельности значительных успехов. Пуля, посланная в генерала, была расплатой за его вызов, брошенный терроризму. Хотя фильм Джанни Амелио говорит не столько о самом явлении, отягощающем жизнь сегодняшней Италии, сколько о проблемах, им порожденных, лента не оставляет сомнений в авторской оценке этого печального феномена. Терроризм рассматривается в фильме как серьезная болезнь итальянского общества.

В центре картины — взаимоотношения пятнадцатилетнего Эмилио и его отца, профессора университета. Но их характеризует не традиционное столкновение поколений. Источник конфликта — терроризм, который вовлекает героев в весьма жесткую коллизию. Эмилио, и без того неодобрительно относившийся к ученику профессора, студенту Сандро, неожиданно появившемуся в их доме (Сандро кажется ему несимпатичным и слишком агрессивным), не понимающий, как такой человек может быть другом его отца, однажды становится свидетелем драматической сцены: на улице он видит разбитые машины, мертвых карабинеров и лежащего рядом убитого Сандро, виновника этой террористической акции. Дома Эмилио снова смотрит этот эпизод на телеэкране, наезд камеры укрупняет, приближает лужицу крови... Эмилио отправляется в полицейский участок, чтобы сообщить все, что он знает об убитом террористе. Там происходит — лицом к лицу — встреча с отцом, которого вызвали сюда для дачи показаний. Отец не может объяснить поступок сына. Кажется, до недавнего времени они были близки, нужны друг другу... А Эмилио хочет понять — кто же его отец, если он был как-то связан с Сандро, а сейчас продолжает встречаться с его подругой Джулией...

Мы привыкли к тому, что в конфликте «отцов и детей» моралистами обычно выступали родители. Здесь же Эмилио становится судьей своего отца, потому что — хочет сказать фильм — прежде всего осуждает сам терроризм. Эмилио протестует против поведения отца, однако форма его протеста не очень-то укладывается в нормы подлинной нравственности. Тут фильму недостает четкости позиции, более ясной художественной разработки, оттого и несколько размытым оказывается финал картины с уходящим в даль, в неизвестность Эмилио. Что означает этот уход? Результат пережитого потрясения (отца и Джулию арестовывают)? Но ведь Эмилио, по сути, сам «навел» на них полицейских. Или, как можно было вынести из одной газетной рецензии, непредсказуемость будущего героя? Притом что картина не дает на эти и некоторые другие вопросы внятного ответа, в целом она является гражданским шагом молодого кинематографиста: фильм продиктован искренней тревогой по поводу роста терроризма в стране и последствий, которыми это чревато.

«Ранить в сердце»
режиссер Джанни Амелио
(Италия)

«Живя в таком хаотическом и жестоком обществе, как наше,— подчеркивал рецензент газеты «Стампа»,— естественно спросить: когда же можно ожидать наступления порядка? Этот вопрос и есть тот удар, который фильм наносит в сердце зрителя. Мы должны сказать: внимание! Пятнадцатилетние вырастают среди выстрелов и трупов! Что будет с ними?!»

В фильме Франческо Лаудадио «Грог» — а это тоже дебют — трупов нет, но слышится стрельба и раздаются взрывы. Сцены эти, однако, сопровождаются хохотом зрительного зала: «Грог» — сатирическая комедия. Прямой адрес ее сатиры — нравы буржуазного телевидения, но у создателей картины был прицел и более дальний, порой мишенью служит само устройство общества. По сюжету два бежавших из тюрьмы уголовных преступника (предводителя играет Франко Неро) захватывают дом, принадлежащий весьма состоятельным людям, и объявляют хозяев и их гостей заложниками. Дирекция телевидения, решив использовать эту ситуацию, заключает с захватчиками контракт на передачи из оккупированного особняка. Преступники таким образом становятся героями дня. У них берут интервью, о них рассказывают с экрана родственники, ведется репортаж с места происшествия, в телестудии проходит дискуссия, где с ученым видом обсуждается случившееся, устраивается что-то вроде эстрадно-циркового представления силами родных и друзей со стороны уголовников и со стороны хозяев дома... Словом, разворачивается грандиозное шоу, которое, оказывается, понадобилось... для сенсационной рекламы фирмы «Грог», выпускающей самые разнообразные товары.

В комическом развороте событий в сатирическом обличье предстают и беспринципность телевидения, которое ради выгодной сделки готово на все, любое событие, даже драматическое, превращает в красочный спектакль, и беспардонная «показуха», трансформирующая тюремную камеру в комфортабельный будуар, и находится место для своеобразной пародии на полицейский детектив и излюбленные штампы телепередач — осмеянию подвергаются и преступники, и их жертвы, на тех и на других равно распространяется эпидемия сенсации, громкой шумихи. И если герой Франко Неро, облачившись в чужой пиджак, явно стремится «выглядеть» на экране, то и хозяйка дома, забыв о драматической ситуации, в которой оказалась ее семья, вдруг появляется в рос-

«Вкус воды», режиссер Орлоу Зенке (Голландия)

кошном вечернем туалете — ведь она должна предстать перед телезрителями!..

Выстраивая крепкой профессиональной рукой цепочку безошибочно срабатывающих комических эффектов, режиссер как бы держит в подтексте критику определенных социально-политических явлений — и пороки социальной системы, которые толкают на путь уголовных деяний, и пресловутую «демократию» буржуазного общества, и его неспособность справиться с деморализующим страну ростом гангстеризма, преступности. Франческо Лаудадио снимал не просто развлекательную ленту, для него важны были ее социально-политические мотивы.

И еще один фильм молодого режиссера — «Шопен» Лучано Одорозио. Название картины может сбить с толку, но это не биографическая лента, к великому композитору она отношения не имеет, хотя действие ее и происходит в среде музыкантов, только не в прошлом веке, а в наши дни. На материале достаточно камерном ставятся вопросы, которые выходят за его пределы,— об уровне нравственности, о моральной ответственности человека. Режиссер выразительно передает характер провинциального быта, где жизнь каждого находится словно под специальным лучом прожектора, где все друг о друге все знают. Вместе с актерами он добивается тонкой психологической нюансировки образов.

Одну из главных наград, специально предназначенную лучшей первой или второй режиссерской работе, жюри разделило между Лучано Одорозио и молодым голландцем Орлоу Зенке, поставившим фильм «Вкус воды». Мне же работа Зенке показалась значительно более сильной — и остротой своего социального пафоса, и мастерством исполнения.

То, что режиссер собирается говорить о вещах, отнюдь не ласкающих взор, становится ясно с самого начала. Камера ведет какими-то мрачными коридорами, открывает панораму лестницы, по которой медленно, с трудом поднимаются старые люди, втискивается в тесную комнатушку, где чиновник управления по социальному обеспечению принимает посетителей. Уже сама обстановка, давящая сумрачностью, угрюмостью помещения, усталые, изможденные, с горькой печатью болезней и нужды человеческие лица настраивают на определенный лад. И следующие, тоже будто документальной камерой зафиксированные, сцены ужасной нищеты, страшных условий жизни (герой фильма обследует жилища бед-

няков) только усиливают это тягостное ощущение. А затем еще одна трагическая картина: на глазах у героя бросается под машину и погибает, видимо, доведенный до отчаяния, а может быть, тронувшийся умом молодой человек...

Нет, режиссер не нагнетает искусственно атмосферу цепью эпизодов кошмарного, нечеловеческого существования людей. И не «подглядывающей» камерой, натуралистически смакующей подробности, сняты эти сцены. То, что происходит на экране, не просто увидено героем — пропущено через его внутреннее состояние, окрашено его эмоциями. Винтик бюрократической машины, движимый на первый взгляд только привычным ходом ее механизма, герой вдруг ощущает противоестественность такого положения, осознает невозможность для себя лишь регистрировать человеческие несчастья, будучи не в силах решительно изменить что-либо. От ощущения своей беспомощности к протесту против нее — эту эволюцию героя по имени Хес режиссер помогает передать хорошему актеру Жерару Тоолену. Прослеженная в фильме с горьким сочувствием жизнь самого Хеса — отягощающий груз службы, строго подчиненной бюрократическим устоям, дымная пивная в качестве отдохновения, одиночество в четырех стенах неуютной квартиры — все это приближает его к подопечным просителям, протягивает к ним связующую нить. И рождает протест. Вся история с «приручением» того полудикого, полуживотного существа, в котором поначалу с трудом можно различить мальчика-подростка (Хес неожиданно обнаруживает его в комнате парня, покончившего жизнь самоубийством), и есть вызов обществу, равнодушно взирающему на свои социальные беды.

Наверное, это самые пронзительные и самые оптимистичные эпизоды фильма — муки и радости воспитания несчастного дикаря цивилизованного XX века. Хес учит мальчика есть, ходить, познавать окружающий мир, и успехи его знаменуют торжество гуманности, противостоящей холодному безразличию бюрократии.

●

Были, однако, в программе фестиваля ленты, авторы которых, сделав заявку на разоблачение социальных пороков капиталистической действительности, на самом деле уходили от серьезного социально-художественного анализа. За «критикой» в таких картинах видится стремление потрафить невысоким вкусам, бросить приманку коммерческому экрану. Французский фильм «Мой старший брат» Франсиса Жиро пытается темой расовой дискриминации прикрыть дурного вкуса мелодраму с весьма сомнительными сюжетными линиями. Когда в качестве жертвы капиталистического мира с его расистскими настроениями, с его аморальностью и цинизмом выводится тринадцатилетний мальчик и с экрана мы узнаем, что он не только весьма полно осведомлен о тех «тайнах», которые подростку знать не следует, но и соответственно этому поступает, когда грязную сторону жизни живописуют с омерзительными подробностями, тогда социально-политические мотивы отходят на второй план. На пресс-конференции по фильму, глядя на симпатичного Хакима Канема, трудно было отделаться от мысли: а пройдут ли для мальчугана бесследно съемки в этой картине, не отложат ли они в сознании ребенка нечто ему противопоказанное? По всем этим причинам возникало чувство несогласия, протеста против утверждения режиссера Франсиса Жиро, что он делал «политический фильм».

Конечно, нельзя не заметить в фильме работу Жерара Депардье: хороший актер остается хорошим актером. Но, может быть, именно его искренность, обаяние, правда чувств особенно выявляли камуфляж ленты?

Если говорить о политическом фильме, то стоит вспомнить показанную в рамках фестиваля картину Роберта Олтмена «Здоровье» (1980). Здесь политическая принадлежность ленты никаких сомнений не вызывает: сатирически показывая предвыборную шумиху вокруг некой компании «Здоровье», за пост президента которой борются кандидаты двух партий, режиссер предлагает метафору политической жизни США, имея в виду президент-

ские выборы 1980 года. Художник едко высмеивает мастерски выстроенный на экране пышный спектакль марионеток, весь этот маскарад с его лицемерием, закулисной возней, интригами, слежкой и подслушиванием, с давлением капитала. Режиссер виртуозно владеет искусством создания многокрасочной «массовки», которая, поворачиваясь множеством ликов, выливается в единый впечатляющий образ царства произвола, цинизма, пустой фразы. Центральные фигуры фильма — претендентки на президентское кресло — в отточенном остроумном исполнении Лауры Бакалл и Гленды Джексон усиливают сатирическое звучание ленты.

Режиссер французского фильма «Чего ждешь, чтобы быть счастливым» Колин Серро тоже акцентировала социально-политическую направленность своей картины. Правда, выражена она в аллегорической форме, поскольку сюжет комедийной ленты составляет история съемок заказного телевизионного рекламного фильма, и в финале бунт его участников против тирании режиссера и произвола продюсера должен символизировать протест против унижения человеческого достоинства вообще, борьбу за права человека, которого нельзя превращать в послушную игрушку. Пожалуй, аллегория эта выглядит несколько наивно, «протест масс» выражен в той же буффонной форме, в какой снята вся лента, однако в разыгрываемом на экране фарсе вдруг пробиваются истинно человеческие мотивы, и это располагает к картине.

Проблемы социально-нравственные так или иначе ставились в индийском фильме «Перекресток» режиссера Буддхадеба Дасгунта, в греческой «Плотине» Димитри Макриса, в португальской картине «Иностранка» Жоао Марио Грило. «Перекресток», события которого связаны с разоблачением бесчестных махинаций на одной из фабрик, показывает молодых героев, пытающихся бороться против коррупции. Двое из них остаются верны своим принципам и погибают, третий оказывается на распутье: невольно он предал идеалы юности. Героиня решает продолжать борьбу до конца. «Плотина» направлена против коррупции, обмана со стороны высокопоставленных лиц: герой, которого склоняют подтвердить своим инженерным авторитетом ложь, выгодную власть предержащим, не вступает на этот опасный путь компромиссов, не идет на сделку с собственной совестью. К сожалению, нравственный заряд фильма едва ли не срабатывает вхолостую из-за профессиональной слабости ленты,

«Здоровье», режиссер Роберт Олтмен (США)

неумения ритмически четко выстраивать кинематографическое действие, поддерживать его напряжение. А вот фильм «Иностранка» не прошел незамеченным: обаяние его поэтики, образность изобразительного ряда плюс мастерство прекрасного испанского актера Фернандо Рея, великолепно раскрывающего внутреннюю жизнь героя,— несомненные достоинства этой ленты. Органичное соединение в фильме прошлого и настоящего, продиктовано не только ностальгией героя, но и его неприятием прагматизма нового века, его тягой к естественности, красоте простых человеческих чувств.

Затронутая в этой картине тема семьи, проблема семейных отношений находились в поле зрения и других фестивальных лент. В одних вопросы эти исчерпывались частным, конкретным случаем, в других через первичную ячейку общества авторы пытались дать его картину в целом, раскрыть сущностные его черты.

Так в упомянутом уже фильме Джанни Амелио «Ранить в сердце» прослеживалась непосредственная связь между тревожным общественным явлением и семейными отношениями людей, устанавливался характер их взаимодействия — пагубный и для семьи, и для общества, поскольку и в том и в другом случае в действие вступали разрушительные силы.

А картина Витторио Гассмана «От отца к сыну», кажется, целиком сосредоточена на внутрисемейной истории: Гассман в течение десятилетия снимал своего сына, прослеживая его развитие (от 8 лет до 18), его поступки, выражения чувств. Затем за двадцать дней из этого материала была смонтирована лента, начинавшаяся как импровизация, но потом потребовавшая какой-то сценарной основы. Работа Гассмана заслуживает внимания уже как своего рода уникальный эксперимент, но жаль, что фильм, в сущности, не выходит за пределы данной семьи, не пытается расширить рамки личного опыта. Снятая скорее по законам телевидения, когда изобразительный ряд сведен к минимуму, большую часть экранного времени занимают монологи и диалоги, картина может не привлечь внимание массовых киноаудиторий. Хотя, судя по высказываниям Гассмана, он на это и не рассчитывал, для него некоторой неожиданностью было предложение сделать фильм для «большого» экрана.

Однако чаще в проблеме «отцов и детей», которая сегодня продолжает оставаться на авансцене искусства, художники видят ту ниточку, потянув за которую, они смогут размотать клубок противоречий современного общества или, во всяком случае, заявить об их существовании.

В картине «Я знаю, что ты знаешь, что я знаю», поставленной Альберто Сорди и разыгранной им в дуэте с Моникой Витти, ошибка детектива, следившего с киноаппаратом в руках совсем не за той женщиной, которая должна была стать предметом его внимания, оборачивается разоблачением скрытых сторон жизни членов семьи буржуа Бонетти, вице-директора отделения банка. На домашний экран проецируется фильм, из которого Бонетти узнает, что жена его Ливия, оказывается, не прочь опрокинуть рюмочку, заводит молодого любовника, а дочь Вероника имеет дело с темными личностями, добывая себе наркотики. Благополучие семьи оказывается фикцией, что, впрочем, типично для сегодняшней Италии, говорит фильм. У каждого из Бонетти — своя жизнь, они не слышат, не хотят слышать друг друга. Не случайно лучшие для героя минуты связаны с патриархальным родительским домом, с местами, где проходило его детство: здесь и пейзаж приобретает идиллическую окраску, и в музыке звучат щемящие чаплиновские мотивы. В исполнении актера Сорди порой слышатся истинно драматические ноты, столь уместные в этой «комедии по-итальянски». Но не сглаживает ли режиссер Сорди заявленный конфликт благополучным финалом, не выглядит ли «утешительным призом» зрителю трогательный «хэппи энд» фильма? И не является ли он данью тем иллюзиям, которыми буржуазное искусство нередко склонно подменять живую реальность современного неустойчивого мира?

«Иностранка», режиссер Жоао Марио Грило (Португалия)

Реальность эта настолько сложна в своих противоречивых социально-политических процессах, что буржуазные художники, подступаясь к проблеме человека в ней, часто оказываются в замешательстве, не могут предложить ясных образных решений.

На Венецианском фестивале Марко Беллоккио показал картину «Глаза, рот». Всегда щедрый на комментарии к своим фильмам, Беллоккио и на этот раз делился размышлениями о новой работе, неизменно возвращаясь при этом к той ленте, которой заметно заявил о себе в кинематографе,— к «Кулакам в кармане». Как известно, этот фильм, снятый в 1965 году, как бы предвосхитил события 1968-го, ознаменовавшегося «молодежным бунтом». «Кулаки в кармане», по свидетельству самого Беллоккио, рассказывали «о бунте без надежды, бунте против семьи... тогда целили в отцов, обнажая их пустоту и отсутствие авторитета». Теперь герой Беллоккио — прежде бунтовщик, разрушитель — изменился. Уже то, что Джованни Паллидиссими (его играет в фильме «Глаза, рот» Лу Кастель, исполнявший центральную роль в «Кулаках в кармане») возвращается в отчий дом, есть, подчеркивал режиссер, противопоставление т о м у фильму. Джованни возвращается как участник событий 1968 года, надежды которого на потрясение основ, стремление к иному социальному устройству жизни потерпели крах.

В первых же сценах фильма, когда герой выходит из поезда на вокзальный перрон, а потом оказывается перед дверьми родительского дома, долго не решаясь войти в него, Лу Кастель говорит об этом поражении. Говорит походкой, отсутствующим взглядом глубоко запавших глаз, всем состоянием человека, потерявшего под ногами почву. Как бы контрастом этому состоянию дана чинно ужинающая за большим столом семья, дядя, созерцающий в другой комнате телепередачу. Взору Джованни они предстают в невозмутимом спокойствии, в привычном укладе своего существования словно для того, чтобы подтвердить бесплодность его былого бунта. Кризис героя (читай — всего поколения, выступившего с протестом в 1968 году) получает на экране и метафорическое выражение: следующую сцену, когда Джованни входит в дом и видит в гробу своего брата, стоит, потрясенный, а потом начинает кричать на покойника, хватает его за плечи, трясет, плачет,— можно толковать как оплакивание самого себя, горькое признание собственного фиаско. Тем более что сопровождают эту сцену иронические аплодисменты дяди: «Браво! Бра-

во!» и сверкающий на экране телевизора яркими, но короткими вспышками новогодний фейерверк. Впрочем, новогодняя ночь, которую Джованни встречает в родных пенатах, тоже прочитывается как символический знак — как предвестие нового, некое освобождение героя от прошлого.

В чем же состоит это предвестие и от чего Беллоккио освобождает своего героя?

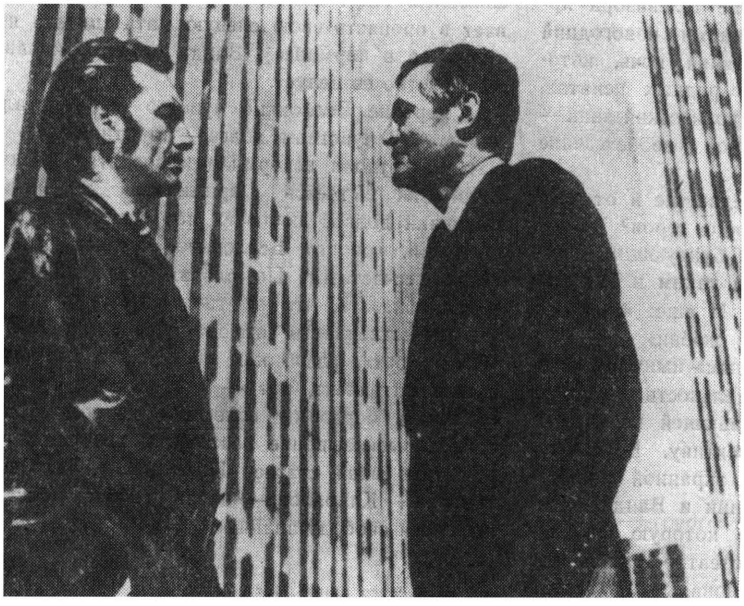
«В 1968-м меня называли бунтующим, — говорит Марко Беллоккио, — я таким и был. Но теперь это уже не модно». И еще: «Я хотел сделать фильм о настоящей любви».

Итак, прощание с «немодным» нынче бунтом, обнаруживающим несостоятельность героя, и обращение к любви, открывающей перед ним якобы спасительную перспективу. Беллоккио прибегает даже к прямой экранной иллюстрации этого тезиса. Джованни и Ванда, невеста его умершего брата, в которую влюбляется герой, смотрят в кинотеатре фильм, где он (Джованни — профессиональный актер) снимался. Идут кадры: герой фильма сталкивает в пропасть свою слепую мать (цитата из «Кулаков в кармане»), Ванда охает, Джованни страстно ее целует.

В картине Беллоккио чувство любви сталкивается с чувством долга — по отношению к матери, которая вскормила и воспитала сына. Художник пытается примирить семейный, сыновний долг с любовью, ибо если нет этого единения, говорит Беллоккио, человек становится несчастным. По словам Беллоккио, он хотел показать, что все-таки возможно слить ум и чувственность (отсюда название картины «Глаза, рот»: глаза как инструмент, ведущий в наш интеллект, рот — чувственный орган). И таким образом — вспомним другое, более раннее высказывание режиссера, которое приводил в своей статье «По спирали, ведущей вниз» Г. Капралов,— «найти свободу сексуальную и свободу знания» [1].

[1] «Искусство кино», 1981, № 4.

«Беспокойство», режиссер Лотар Варнеке (ГДР)



«Положение вещей», режиссер Вим Вендерс (ФРГ)

Подобные устремления не новы для режиссера. В упомянутой выше статье Г. Капралов, опираясь на интервью, данное Беллоккио критику Каллисто Козуличу, писал о том, что «ныне Беллоккио выдвигает идею «сексуализации проблемы». На ней режиссер настаивает и сегодня.

«Дорогая мама, долой политику, да здравствует любовь!» — под таким заголовком была напечатана одна из рецензий на картину «Глаза, рот», подчеркивавшая влияние на художника фрейдистских теорий психоаналитика Массимо Фаджиоле, чьи лекции посещал Беллоккио и чьи труды, в частности, книга «Марионетка и паяц», оказали на него заметное воздействие. Начав в 1965-м с «бунтарского», однако ясно не выявляющего свои конкретные социально-политические цели фильма, художник и здесь, в новой своей картине, по сути, оказывается на обочине социальной и политической жизни века. Признавая идейный кризис своего поколения, режиссер в качестве панацеи предлагает ориентацию на чувственность, на биологические свойства человека; на его взгляд, не социальные перемены, а биологическое развитие продвинет общество к новому будущему.

●

«Этот фильм является, может быть, самым мрачным — и не только по своей гамме (он снят на черно-белой пленке), но и по своему настроению (что соответствовало моему настроению этого периода)»,— так заявил о своей картине «Положение вещей» известный западногерманский кинорежиссер Вим Вендерс, один из видных представителей «молодого немецкого кино». Между тем этот «мрачный фильм» стал лидером Венецианского фестиваля, ему была присуждена высшая награда.

То, что показано в картине, и в самом деле не внушает чувства оптимизма. Оптимистичен сам факт создания такой ленты, главные мотивы которой выводят на орбиту размышлений о творческой судьбе художника в западном мире, зависимой от произвола кредиторов, о судьбе кинематографа, подвластного духу коммерции.

В кадре — картина происшедшей катастрофы: группа людей в защитной одежде ходит

по земле, явно подвергшейся воздействию разрушительной силы; слышны крики матери — пострадала ее девочка, она задыхается... Наши мысли невольно обращаются к действительности — к нависшей над миром угрозе, к необходимости бороться против нее всеми средствами, в том числе и средствами искусства. Кинообъектив между тем расширяет пространство изображаемого, и мы понимаем, что перед нами была часть съемочной площадки — шли съемки фильма. Этот фильм в фильме под названием «Спасшиеся после катастрофы» и становится драматическим контрапунктом «Положения вещей». Два пласта картины Вима Вендерса — реальность и выдумка, жизнь подлинная и плод художнического воображения,— выразительно решенные с помощью одного из старейших операторов Анри Алекана и его коллеги Фреда Мерфи, окажутся взаимосвязанными, они не просто сосуществуют в фильме — внутренне взаимодействуют. И застывшая тишина неведомого мертвого пространства земли, и серые панорамы затянутого смогом Лос-Анджелеса одинаково давят свинцовой тяжестью, ощущением опасности, беды.

И сцены в полуразрушенном отеле, где разместилась съемочная группа, пронизаны настроением тоски, бесплодного ожидания. Картина приостановлена. Группа сидит без денег, без пленки. Голливуд, где находится продюсер Гордон, на телефонные звонки не отвечает... События фильма не получают здесь развития, действие не продвигается вперед — люди в кадре заняты каждый своим делом: один слушает радио, другой рисует, третья читает... Разговоры словно повисают в воздухе — они не требуют собеседника, реплики адресованы скорее самому себе... Вендерсу удается здесь создать нужную атмосферу, однако внутрикадровая статика оборачивается чрезмерной замедленностью, затянутостью действия фильма.

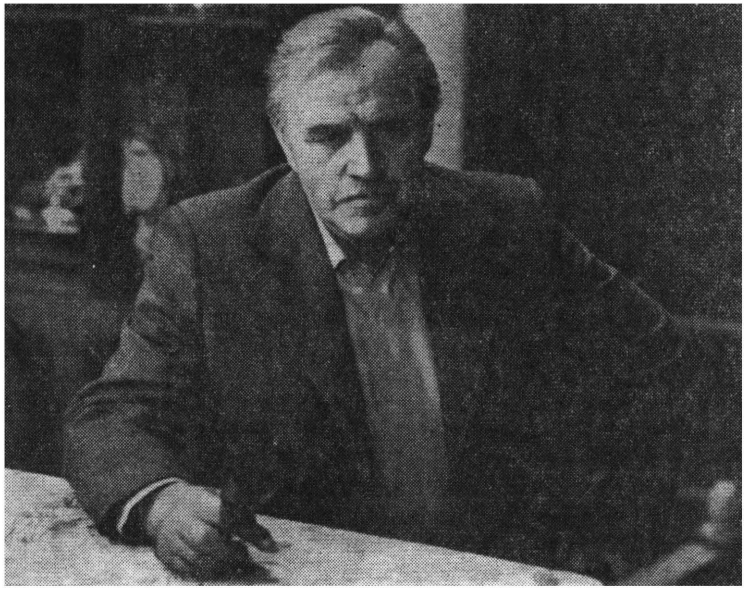
Зато в последней трети «Положения вещей», когда режиссер Фридрих отправляется в Лос-Анджелес, чтобы отыскать в Голливуде скрывающегося Гордона, фильм обретает как бы дополнительную мускулистость, проблема раскрывается во всей остроте и напряженности.

Гордон отказывается финансировать ленту — в ней нет завлекающей зрителя сюжетной интриги, нет привычной «стори» — истории, того, на что обычно делает ставку Голливуд. Этот фильм, который Фридрих снимает согласно своей внутренней потребности, по словам Гордона, никому не нужен. То, что художник обратился к животрепещущей теме века, что он хочет сказать о вещах важных и нужных сегодня, циничного продюсера не волнует. Он не об истинном искусстве, не о его высоких задачах думает — о выгодной, поставленной на конвейер продукции. Ради этой выгоды и пустил Гордон в ход нечестные, «грязные» деньги, а теперь мафия приговорила его к смерти. Экран покажет убийство Гордона, совершающееся на глазах у Фридриха. И режиссер, интуитивно протестуя против посланцев смерти, начинает снимать. Пуля сражает и его, но заряженная в киноаппарате пленка автоматически продолжает съемку...

Эта «смерть на бульваре Сансет», как писал один из итальянских рецензентов фильма, том самом бульваре Заходящего солнца, что является предметом мечтаний и надежд многих западных кинематографистов, аллегорически выражает мысль о трагической участи искусства и его творца, попадающих в железные объятия циничной коммерции Голливуда.

Печать писала также о том, что фильм «Положение вещей» в известной степени содержит автобиографические черты: Вендерс работал в Голливуде, испытал на себе тяжесть его диктатуры, предыдущий фильм режиссера «Хэммет» содержит явные следы этого неблаготворного вмешательства. «Насколько выигрывает художник, оставаясь самим собой», — подчеркивал в связи с новой работой Вендерса критик газеты «Коррьере делла сера» в статье, озаглавленной «В полемике с Голливудом».

Анализируя художественную структуру «Положения вещей», критики указывали на воздействие творчества Антониони, отмечали влияние стилистики Годара, манеры Брессона...



«Частная жизнь», режиссер Юлий Райзман (СССР)

Думается, все это справедливо в той мере, какую признал сам Вендерс, подчеркнув, что «экран — чудесный учитель, но он лишь школа. Настоящий учитель — жизнь».

Реалиями жизни были рождены чаплиновские шедевры, произведения замечательных итальянских киномастеров, классические творения Эйзенштейна и Довженко... Им жизнь не просто подсказывала сюжеты — заставляла исследовать и осмысливать ее законы и противоречия, открывать в частном общее, видеть время в движении, в конкретном историческом содержании. И какой бы разной ни была поэтика этих художников, какими разными ключами ни пытались они открыть сердца зрителей, источник силы их искусства оставался один и тот же.

«Существуют два типа фильмов,— отмечал, говоря о своей картине «Вкус воды», голландский режиссер Орлоу Зенке. — Одни — фильмы-грезы, заставляющие зрителя забыть о действительной жизни, другие же, напротив, возвращающие его к реальности».

Фильмы Венецианского кинофестиваля в большинстве своем возвращали к реальности. Приглашали не в некое странное, эпатирующее своей загадочной потусторонностью царство, а погружали в мир истинных забот и тревог, в ту живую среду обитания, в которой существует, сталкивается с большими и малыми проблемами человек.

Перед лицом этих проблем оказывались и героини фильмов «Удачное замужество» Эрика Ромера (Франция) и «Беспокойство» Лотара Варнеке (ГДР). Столь популярная в кинематографе последних лет «женская тема» получила в этих картинах свои отзвуки и решения. Французская лента с известной долей иронии пытается обсудить на экране проблему замужества, достаточно актуальную сегодня на Западе, где вошли в быт, утвердились среди молодежи так называемые «свободные отношения». Картина кинематографистов ГДР, также обращенная к повседневности обычных, «рядовых» людей, расширяет понимание «личного счастья», сопрягая его с такими нравственными категориями, как поиски смысла жизни, воспитание чувств, раскрывая особое содержание этих понятий в системе установлений социалистического общества.

О «необыкновенном веянии реальной жизни» едва ли не единодушно писала итальянская печать после просмотра советского фильма «Частная жизнь» (кроме него в конкурсном показе участвовала картина «Голос» И. Авербаха, а вне конкурса демонстрировалась «Агония» Э. Климова, получившая премию ФИПРЕССИ — Международной организации кинокритиков). Зал воспринимал это отражение реальной жизни в ленте А. Гребнева и Ю. Райзмана с удивительной чуткостью к ее деталям и подробностям. Интерес к картине подтвердили и оживленная пресс-конференция со множеством вопросов к ее создателям, и одолевавшие Юлия Райзмана журналисты, теле- и радиоинтервьюеры, и горячие признания за отличную игру, адресованные Михаилу Ульянову.

Правда, некоторые авторы рецензий пытались представить Райзмана рассказчиком историй «из жизни советской буржуазии», пробовали трактовать «Частную жизнь» как «скрытый портрет России», «открывающий, как трудно жить в едином обществе» (?!), но не эти голоса определяли мнение и характер суждений критики, характер ее оценки работы советских кинематографистов.

«Юлий Райзман... уже демонстрировал нам свой высокий профессионализм, тонкость трактовки и редкую удачу социологического анализа в фильме «Странная женщина»,— писал критик Лино Миччике. — В фильме «Частная жизнь» мы видим те же качества на еще более высоком уровне мастерства».

«Редко удается увидеть тему личного и семейного кризиса, показанную с такой правдивостью, тонкостью и сочувствием, как в советском фильме»,— подчеркивал Аджео Савиоли.

Наконец один из весьма известных киноведов, некоторое время возглавлявший Венецианский кинофестиваль, Луиджи Ронди отмечал: «В строгом, почти геометрическом стиле режиссера... мы ощущаем не только реальность жизни, но и реальность души...

В общую целостность фильма следует включить то, как проводит свою роль Михаил Ульянов... Ульянов задает тон фильму».

Успех фильма и исполнителя его центральной роли был признан и жюри: один из четырех высших призов оно присудило Михаилу Ульянову за участие в картине «Частная жизнь».

Советский фильм был представлен на Венецианском смотре не только новыми лентами минувшего года. Месяца за два до официального открытия фестиваля на экранах Венеции и Местры начался показ ретроспективы. В нем участвовали «Путевка в жизнь» Н. Экка, «Возвращение Василия Бортникова» В. Пудовкина, «Иваново детство» А. Тарковского, А картина М. Донского «Непокоренные» входила в ретроспективную программу, демонстрировавшуюся параллельно с конкурсным соревнованием.

●

Множество произведений самых разных художников, разных творческих и идеологических направлений, составивших панораму «Венеции-82»,— это, естественно, далеко не однородная и не однозначная картина современного кинематографа. И все-таки она позволяла выделить доминирующие тенденции, связанные с гуманистическими задачами киноискусства. Внимание и уважение к человеку, озабоченность реальными проблемами сегодняшнего и завтрашнего дня — несомненный актив юбилейного Венецианского киносмотра.

Не случайно, опираясь, надо полагать, на его опыт, один из старейших кинематографистов, известный своими прогрессивными взглядами и устремлениями, Чезаре Дзаваттини выдвинул предложение провести следующий Венецианский кинофестиваль под девизом борьбы за мир, против атомной угрозы человечеству. Как ответит мировой кинематограф на этот призыв — покажет Венеция-83.

Венеция — Москва

Синерама

Италия

Итальянская печать вновь уделяет большое внимание последней работе Микеланджело Антониони «Идентификация женщины», картине, о которой уже много писали в связи с ее показом на Каннском фестивале и которая теперь вышла в широкий прокат. Авторы рецензий отмечают, что в этой ленте Антониони сохраняет верность обычным для него манере и драматургии, характеризующейся недоговоренностью, как бы предлагая зрителю домысливать содержание фильма самостоятельно.

Сложные отношения с двумя совершенно непохожими женщинами (Мави, молодой девушкой из буржуазной семьи, и актрисой Идой), в которых никак не разберется главный персонаж фильма, кинорежиссер Никколо Фарра, являются для Антониони лишь поводом для того, чтобы вновь обратиться к проблеме человеческих связей в современном капиталистическом обществе и снова вывести на экран своего привычного героя, не способного глубоко любить и жить полнокровной жизнью. Случившееся с Никколо Фарра, пишет в «Унита» критик Сауро Борелли, представляет, в сущности, еще и тайный шифр, на основании которого Антониони опять пытается постичь потаенный смысл навязчивых кошмаров, чувства неуверенности, неврозов и симптомов той всеобщей растерянности, которая столь сильно ощущается в наши дни.

Посвящая фильму пространные рецензии, итальянская пресса в целом отзывается о нем довольно сдержанно. По общему мнению, исполнители центральных ролей Томас Милиан и Даниэла Сильверио оказались не на высоте, а Кристине Буассон удались лишь некоторые эпизоды. Но, как всегда, превосходна операторская работа Карло ди Пальмы, и прежде много сотрудничавшего с Антониони.

Выход на экран «Идентификации женщины» совпал с юбилеем режиссера; центром празднования его 70-летия стала Феррара, родной город художника. Чествование Антониони, начавшись в октябре 1982 года, продолжится в течение всего 1983-го. Дважды будут проведены ретроспективные показы фильмов режиссера. Председатель юбилейного комитета Джорджо Тинацци предложил назвать эти ретроспективы «Город и его художник». В декабре 1982 года при участии самого юбиляра состоялась двухдневная конференция, а осенью намечено провести международный симпозиум, тема которого предварительно формулируется так: «Кино Микеланджело Антониони: тематика, поэтика, техника». Режиссер и киновед Карло ди Карло, занимающийся изучением творчества Антониони, собирается снять о нем телефильм. Готовится к печати сборник интервью Антониони.

На юбилейном вечере в Ферраре режиссер Нанни Лой огласил приветствие, направленное Микеланджело Антониони Ассоциацией демократического кино. В заключение был показан телефильм Антониони «Тайна Обервальда», известный и советским зрителям.

●

В нескольких статьях, опубликованных газетой «Унита», кинокритик Умберто Росси анализирует статистические данные, характеризующие положение в итальянском прокате. Прежде всего бросается в глаза засилие фильмов производства США на экранах Италии: если в 1981 году американская кинопродукция дала около 37 процентов кассовых сборов в первоэкранных кинотеатрах, то в 1982-м эта доля составила уже более половины. Что же касается отечественных картин, то, как свидетельствует статистика, прокатчики делают основную ставку лишь на несколько названий, причем эти фильмы демонстрируются исключительно в «престижных» кинотеатрах, а периферийные театры тем временем прогорают. Экономический спад, сокращение промышленного производства, безработица — эти негативные явления итальянской жизни, пишет Росси, не для всех одинаково негативны. У одних условия существования на глазах ухудшаются, а другие, пользуясь быстро меняющейся конъюнктурой, обделывают выгодные дела и обогащаются...

Между тем в 1982 году по сравнению с предыдущим годом сократилось на 9 процентов и число зрителей первоэкранных кинотеатров, работающих на самых доходных лентах. В их числе Росси выделяет 50 фильмов итальянского производства, которые обеспечили наибольшие сборы за последние пять лет (критик приводит по 10 названий из репертуара каждого года). Что же это за картины? Даже если судить по чисто внешним признакам, считает автор материалов, напечатанных в «Унита», лишь десяток фильмов-рекордсменов можно отнести к серьезным произведениям киноискусства, да и то с натяжкой. В подавляющем же большинстве это откровенно коммерческие поделки, чаще всего — комедии, причем весьма посредственные. Но именно они и «делают погоду» в прокате. В 1982 году отмеченная тенденция стала еще более ощутимой. Например, такие «проходные» комедии, как «Наша прекрасная страна» Лючано Сальче, «Хлеб, масло и шоколад» Серджо Корбуччи и Стефано Ванцины, «Безумец Джеппо» Адриано Челентано и некоторые другие, принесли в четыре-пять раз больший доход, чем «Отец-хозяин» братьев Тавиани, «Христос остановился в Эболи» Франческо Рози, «Репетиция оркестра» Федерико Феллини.

Осенью 1982 года в итальянский прокат вышло сразу несколько заслуживающих внимания фильмов из программы последнего Венецианского фестиваля, однако эти ки-

нопроизведения не сделали больших сборов. «Какие фильмы вам нравятся?» — спрашивает Росси у зрителей. И сам за них отвечает: «Смешные, легковесные». Ориентируясь на столь непритязательные вкусы массовой аудитории, продюсеры и режиссеры-ремесленники наводняют экран пустыми развлекательными лентами, пошлыми «секс-комедиями» с участием новых «звезд» итальянского коммерческого кино. Неблагополучное положение в национальном кинематографе, отмечает Росси, усугубляется устаревшим законодательством, предусматривающим выдачу государственных субсидий картинам без учета их художественных достоинств и лишь в зависимости от кассовых сборов. Наряду с легковесными комедиями источником обогащения дельцов от кинопроизводства и проката в Италии, указывает Умберто Росси, является «переиздание» старых американских и итальянских боевиков, а также «фильмов-колоссов», преграждающих дорогу на экраны новым значительным картинам, «отбирающих кинотеатры» у зрителей серьезного кино.

●

Итальянское киноискусство понесло тяжелую утрату. В возрасте 56 лет скончался режиссер Валерио Дзурлини. Начав работу в кино в конце 40-х годов в качестве ассистента режиссера, Дзурлини вскоре самостоятельно сделал несколько короткометражных фильмов («Солдаты в городе», «Боксеры» и другие), зарекомендовав себя способным документалистом; в игровом кино он дебютировал в 1954 году, поставив фильм «Девушки из Сан-Фредиано». За двадцать с лишним лет Дзурлини, отличавшийся высокой требовательностью к своему творчеству, отказывавшийся снимать коммерческие ленты, создал сравнительно не много картин, среди них — «Девушка с чемоданом», в которой режиссер «открыл» для кино Клаудию Кардинале, «Горячее лето», «Семейная хроника», экранизация одноименного романа Васко Пратолини, получившая широкую известность.

В 60—70-е годы в творчестве Дзурлини все более утверждаются гражданские и социальные мотивы, а также политическая проблематика. Советские зрители знакомы с его страстным антифашистским фильмом «Они шли за солдатами» (экранизацией книги прогрессивного итальянского писателя Уго Пирро), поставленным совместно с кинематографистами Югославии (Специальный золотой приз на Московском фестивале в 1965 году), с картиной открыто антиколониалистской направленности «Сидящий по правую руку», посвященной мужественной жизни и гибели Патриса Лумумбы (1968), с последним произведением режиссера «Пустыня Тартар» (1976), в аллегорической форме резко осуждающим войну и милитаризм.

Валерио Дзурлини был другом нашей страны, он участвовал в работе Московского и Ташкентского международных кинофестивалей, входил в жюри московского форума, живо интересовался советским кинематографом. Труд в кино он в течение многих лет сочетал с деятельностью театрального режиссера и первым познакомил итальянских телезрителей с рядом пьес советских драматургов. Одаренный искусствовед, большой знаток живописи, Валерио Дзурлини опубликовал в 1975 году исследование о художнике Моранди.

А. Богемская

Куба

В декабре 1982 года в Гаване в четвертый раз состоялся Международный фестиваль нового латиноамериканского кино; спустя четыре года после своего рождения этот киносмотр уверенно набирает силу, становится все более авторитетным, представительным, пробует разнообразные организационные формы. Так, начавшись в качестве регионального форума, Гаванский фестиваль теперь включает специальную программу фильмов, созданных за пределами континента, но посвященных актуальным проблемам Латинской Америки. На последнем смотре в этой программе была показана картина Сергея Бондарчука «Мексика в огне», с большим интересом встреченная участниками фестиваля и жителями кубинской столицы.

Кинофестиваль в Гаване собрал на этот раз около 350 участников из 21 страны мира; за 10 дней работы форума на конкурсных и информационных просмотрах демонстрировалось 238 игровых, документальных и мультипликационных фильмов. Делегаты фестиваля были приняты во Дворце Революции Председателем Государственного совета Республики Куба Фиделем Кастро.

По мнению известного кубинского режиссера Сантьяго Альвареса, IV Гаванский фестиваль стал смотром кинопроизведений, отмеченных заинтересованностью художников в свободном развитии народов, долгое время испытывавших на себе гнет колониальной политики империалистических держав. Разделяя эту оценку, следует подчеркнуть, что новое латиноамериканское кино, представляющее собой не только примечательный в художественном отношении, но и важный общественно-политический феномен, зарождалось под непосредственным воздействием социальных сдвигов, происходивших на континенте за последние двадцать лет, что оно с самого начала вдохновлялось идеями антиимпериалистической солидарности народов Латинской Америки, идеями демократии, мира и прогресса, приобретающими особую актуальность в свете нынешней международной обстановки. И четвертый по счету кинофорум в Гаване показал со всей убедительностью, что деятели нового латиноамериканского кино сохраняют верность этим идеям. На фестивальных экранах Гаваны-82 основное место занимали картины, гневно осуждающие империалистическую реакцию и фашизм, фильмы, рассказывающие о революционной и классовой борьбе в Латинской Америке, ленты, призывающие к переустройству жизни на основах социальной справедливости.

«Красная пыль», режиссер Хесус Диас (Куба). Слева — Хосе Антонио Родригес, получивший премию за лучшую мужскую роль на IV Международном кинофестивале нового латиноамериканского кино

Главные призы конкурса игровых фильмов получили: «Время реванша» (Аргентина), «Свадьба» (Венесуэла), «Красная пыль» (Куба). Событием фестиваля стала документальная лента-репортаж, созданная коллективом кинематографистов, работающих при радиостанции «Венсеремос» Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти,— «Письмо Морасан» (Патриотические силы Сальвадора); эта картина разделила с фильмом «Интервью с Чико Буарке» (Бразилия) первую премию по документальному разделу. Призами и дипломами были отмечены также документальные фильмы «Камило» (Куба), «Не забывать» (Патриотические силы Чили), «Мисс Перу» (Перу), мультипликационные картины «Хроника Карибского моря» (Пуэрто-Рико), «Да здравствует папа!» (Куба), «Мяу» (Бразилия), игровые ленты «Индианка, дочь солнца» (Бразилия), «Возвращение» (Аргентина).

В рамках фестиваля была проведена творческая дискуссия на тему «Драматургия и кинематограф», в которой приняли участие видные деятели литературы и кино: с докладами, интересно раскрывающими различные аспекты драматургического творчества и его роль в развитии современного кинопроцесса, выступили режиссер Томас Гутьерес Алеа, писатели Николас Дорра, Луис Р. Могерас и другие.

Кубинская пресса и печать ряда стран Латинской Америки, комментируя итоги IV Международного фестиваля нового латиноамериканского кино, отметила большой успех этого смотра, ставшего примечательным событием в культурной и общественной жизни континента.

М. Нечаева

ООП

Трагические события осени 1982 года в Ливане вновь привлекли внимание мировой общественности к ближневосточной проблеме, справедливое решение которой еще более осложнилось в результате израильской агрессии, осуществленной при прямой поддержке США. В дни, когда защитники Бейрута героически сражались на улицах города, в нескольких арабских странах по инициативе Организации освобождения Палестины (ООП) был осуществлен ретроспективный показ фильмов, посвященных судьбе палестинского народа. Одновременно демонстрировались и новые ленты, среди которых наибольший интерес, по отзывам печати, представляет работа Мишеля Хлейфи «Память», один из первых полнометражных игровых фильмов, созданных режиссером-палестинцем.

Мишель Хлейфи родился в 1950 году в городе Назарете в семье рабочего-коммуниста. Детство и юность его были трудными. Долгое время будущий кинематографист работал в авторемонтной мастерской, не имея возможности получить специальное образование. Затем ему, как и многим его соотечественникам, пришлось покинуть родные места. Однако Хлейфи не утратил духовной связи с отечеством, не забыл о том, чему стал свидетелем в раннюю пору жизни. Символично само название его картины — «Память». Не случайно, наверное, режиссер выбрал одной из героинь своего фильма пятидесятилетнюю крестьянскую женщину из Назарета...

Ее зовут Фарах Хатум. Муж Фарах погиб в 1956 году во время англо-франко-израильской агрессии в районе Суэцкого канала. Израильские оккупанты отняли принадлежавший семье Хатум крохотный участок земли. Однако мужественная женщина не желает смириться со своей горькой участью, она упорно добивается возвращения своего надела, пытаясь восстановить справедливость.

Во имя справедливости, во имя защиты попранных прав арабского народа Палестины борется и другая

героиня фильма, молодая палестинка Сахар Халифа, мать троих детей, живущая в городе Рамаллах, на оккупированном Израилем западном берегу реки Иордан. Сахар — писательница, автор книг, в которых разоблачается произвол израильтян, творимый на захваченных ими арабских землях.

В воспоминаниях и размышлениях двух этих женщин о прошлом и настоящем их родины раскрывается смысл событий, пережитых палестинским народом, который, несмотря на тяжелейшие испытания, остается несломленным и вот уже более трех десятилетий оказывает стойкое сопротивление агрессору.

Высоко оценивая работу Мишеля Хлейфи, алжирский еженедельник «Революсьон Африкэн» пишет на своих страницах, что фильму присущи качества правдивого, подлинно поэтичного произведения, которое воспринимается как «гневное обвинение тем, кто стремится уничтожить народ Палестины, сумевший сохранить гордость, человеческое достоинство, негасимую веру в победу».

Е. Кулик

Франция

«Видеокассетный бум», который охватил сегодня страны Запада,— сложное и неоднозначное явление. С одной стороны, совершенно очевидно, что видеокино — детище научно-технического прогресса — может быть в принципе широко использовано как действенное средство просвещения и распространения культуры, знаний, позволяет разнообразить досуг и т. д. Ведь видеомагнитофон, как и видеопроигрыватель, опытные образцы которого уже существуют, дает возможность смотреть дома фильмы, ставшие мировой классикой, равно как и учебные программы, составлять личные «синематеки» или пользоваться услугами специальных видеоклубов, где кассеты выдаются напрокат. В то же время видеотехника еще относительно дорога, а фирмы, занимающиеся выпуском кассет, в последнюю очередь думают о том, чтобы их продукция служила образовательным и воспитательным целям.

Во Франции, как и в других промышленно развитых капиталистических странах, видеобизнес уже сегодня приносит немалые прибыли, и предприниматели, причастные к этому делу, естественно, прежде всего заботятся об их росте. В каталогах видеофирм преобладают чисто коммерческие ленты, тиражированием которых занимаются и крупные французские прокатные компании, например «Парафранс» и «ЮЖС», иногда выступающие в качестве продюсеров видеофильмов. В ограниченных количествах приобретаются права на перезапись произведений, ставших киноклассикой, в расчете на серьезных любителей кинематографа. Так, в серию, выпущенную «Полиграм-видео», вошли «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Судьба человека» и ряд других классических фильмов советского кино. Но это — исключение.

Политику видеобизнеса в целом определяет, к сожалению, совсем иной репертуар. Просматривая списки новых видеокассет, публикуемые, скажем, таким респектабельным журналом, как «Фильм франсэ», просто диву даешься — какая безвкусица поставлена на видеоконвейер. Впрочем, реклама в «Фильм франсэ» в известном отношении не показательна: на страницах специализированного киноиздания избегают предлагать откровенную порнографию. Лишь изредка попадаются названия, по которым нетрудно догадаться о содержании ленты: «Эротические признания излишне гостеприимной постели» некоего Лемуана или «Дайте нам любовь» Маршана (обе кассеты выпущены фирмой с многозначительным наименованием «Бестселлер»). Однако купить кассету с записью порнофильма (нередко сделанного на деньги анонимного продюсера с никому не известными и ничем не брезгующими актрисами и актерами) в Париже так же легко, как и в Гамбурге, и в Нью-Йорке. А количество видеозаписей со всякого рода ужасами, садистскими убийствами, кадрами дикого насилия и т. п. огромно и продолжает увеличиваться.

Тревожит и еще один аспект «видеопроблемы», связанный с детской аудиторией. Ведь подростки, которых не допускают в кинотеатры, где идут порнофильмы, теперь получают возможность знакомиться с этими «произведениями» дома, поскольку зарядить и просмотреть кассету в отсутствие родителей предельно просто. Наконец, распространение видеотехники — при отсутствии тщательно разработанной системы юридических ограничений — чревато серьезными нарушениями авторского права в результате «пиратского» тиражирования фильмов.

Между тем во Франции, как и в ряде других западных стран, дельцы от видеобизнеса озабочены отнюдь не моральной стороной проблем, порожденных «видеокассетным бумом»: их тревожит лишь планируемое введение налога на видеомагнитофоны, ограничения на перезапись новых фильмов (сегодня это трудно сделать в законном порядке раньше, чем через год-полтора после выхода картины в прокат), обилие видеотехники, производимой в Японии, на европейском рынке, таможенные пошлины и т. п., то есть все, что имеет отношение только к прибылям, для увеличения которых используют любые средства...

●

«Комната в городе» — так называется новый фильм известного французского режиссера Жака Деми, чьи ранние работы «Шербурские зонтики» и «Девушки из Рошфора» знакомы советскому зрителю. Оригинальное соединение музыки, пения и изобразительного ряда, отчетливая гуманистическая направленность, свойственные картинам Деми, определили значительность его вклада во французское и мировое киноискусство. Однако судьба режиссера сложилась не совсем удачно: долгие годы Деми вообще не работал в кинематографе, перебиваясь случайными заработками на телевидении.

Доминик Санда в фильме «Комната в городе», режиссер Жак Деми (фото из журнала «Синема», Франция)

И вот — новый фильм, тоже музыкальный (композитор Мишель Коломбье), решенный в стилистике, близкой «Шербурским зонтикам», и рассказывающий историю любви молодой женщины из буржуазной среды Эдит (Доминик Санда) и рабочего судоверфи города Нанта (Ришар Берри). Герой Берри погибает во время стычки бастующих рабочих с полицией; узнав о его смерти, Эдит кончает с собой...

Таков сюжет этого фильма, весьма враждебно встреченного критиками, придерживающимися правых убеждений, которые, очевидно, немало раздражены тем, как Деми изображает типичных представителей буржуазного класса: муж Эдит (Мишель Пикколи), ее мать (Даниель Дарье) показаны в картине людьми вульгарными, ограниченными, исполненными высокомерного презрения к окружающим. Однако далеко не все, кто пишет о «Комнате в городе», оценивают картину негативно. Так, Гастон Острат, пытаясь объективно проанализировать и сильные, и слабые стороны новой работы Деми, высказывает в «Синема» следующее суждение: «Не следует сводить картину к акту мести художника, которым пренебрегали во Франции в течение целого десятилетия. Но примем во внимание это обстоятельство... Герои ленты погибают... Будем надеяться, что Деми тем самым хоронит свои иллюзии, а не свое будущее. Мы более чем когда-либо нуждаемся в его таланте».

А. Брагинский

●

На 75-м году жизни умер один из выдающихся комедийных актеров и режиссеров мирового кино Жак Тати. В юности Тати мечтал о художественном образовании, однако после поездки в Англию увлекся спортом; он занимался регби, футболом, боксом, теннисом, верховой ездой и велосипедом, но известность в спортивных кругах ему принес прирожденный дар имитатора: Жак Тати блестяще пародировал знаменитых спортсменов, что в конце концов и привело его в мир зрелищ. Благодаря содействию парижского спортивного «Рейсинг-клуба» Тати удалось снять в 30-е годы свои первые фильмы — пять комических короткометражек.

В 1946 году Жак Тати ставит по своему сценарию короткометражную комедию «Школа почтальонов», а затем на ее основе — полнометражный фильм «Праздничный день» (1949), исполнив одновременно роль чудаковатого деревенского почтальона Франсуа. «Праздничный день», оказавшийся в центре внимания восхищенной публики и критики (картина получила Большую премию французского кино за 1950 год и премию за лучший сценарий на X МКФ в Венеции), принес Тати широкую известность.

Жак Тати всегда очень строго относился к тому, что он делал в кино, и, стремясь сохранить независимость от машины коммерческого кинематографа, обычно создавал свои фильмы без спешки, с большими интервалами; он сам финансировал все свои полнометражные постановки, выступая в них в качестве сценариста, режиссера и исполнителя главной роли. В 1953 году на экране впервые появился необыкновенно удачно найденный и тщательно отшлифованный образ господина Юло («Каникулы господина Юло» — премия Деллюка и премия лучшему актеру года во Франции; премия ФИПРЕССИ на VI МКФ в Канне), и с тех пор Тати стал для французов просто «месье Юло». Поставленный Жаком Тати в 1958 году фильм «Мой дядя» был удостоен Специальной премии жюри XI МКФ в Канне и премии «Оскар». Затем были сделаны «Время развлечений» (1967), «Уличное движение» (1970) и, наконец, последний фильм «Парад», лента среднего метража, снятая для шведского телевидения в 1974 году и получившая Золотой приз жюри конкурса фильмов для детей на IX МКФ в Москве.

Картина «Время развлечений», над которой Тати работал почти девять лет, участвовала в Московском фестивале 1969 года и была награждена Серебряным призом. Однако сам Тати не был вполне удовлетворен этим своим фильмом, который к тому же не окупил вложенных в него денежных средств. Тати охватило разочарование. Это настроение ощутимо в «Параде», ставшем грустным воспоминанием об ушедших временах старого мюзик-холла и конного цирка...

Режиссерский стиль и игру Жака Тати отличали тонкий артистизм, изящество и умение сочетать юмор, иногда довольно злой, с мягким лиризмом, с серьезными размышлениями; художник остро чувствовал несовершенство мира, в котором жил, и, протестуя против «технизации» и подчинения стандартам, ратовал за естественность во взаимоотношениях между людьми, за сохранение духовного начала в человеке.

А. Сергеева

Чехословакия

В последнее время чехословацкий «школьный фильм» обнаруживает признаки примечательной эволюции: все чаще появляются картины, сюжетное содержание и обобщающий смысл которых не ограничиваются изображением жизни школьников и

кругом чисто профессиональных проблем воспитателей подрастающего поколения. Для создателей таких лент характерны попытки установить связь коллизий, типичных для жизни сегодняшних школьных коллективов, с общественно-нравственной проблематикой современной действительности в широком значении этого понятия. К числу кинопроизведений, для которых школа является скорее исходным пунктом авторских размышлений, нежели непосредственно предметом художественного исследования, относится и новый фильм Вацлава Матейки «Моя любовь с Якубом», поставленный режиссером по собственному сценарию.

...Героиня картины молодая учительница Петра (Злата Адамовска) приезжает из Праги в небольшой город, чтобы работать в местной школе. Здесь у нее есть и старинные друзья студенческих лет из ансамбля, исполняющего музыку в стиле «кантри», и любимый человек — Якуб, инженер на бумажной фабрике.

Но приезд Петры в городок связан не только с личными планами на будущее, а ее роман с Якубом далеко не исчерпывает содержания фильма, включающего ряд параллельных сюжетных мотивов.

Попав в новую, незнакомую ей среду, столкнувшись с определенными трудностями в школе, учительница старается проникнуть в суть взаимоотношений, связывающих жителей маленького города, где почти все друг друга знают и так или иначе друг от друга зависят. При этом Петра, натура искренняя и не склонная к компромиссам, критически оценивает проявления карьеризма и беспринципности, которые ей приходится наблюдать, совершает поступки, неблагоразумные с обывательской точки зрения, но продиктованные совестью и главным желанием героини — воспитывать своих учеников честными, настоящими людьми.

Особо отметив данное обстоятельство, рецензент журнала «Чехословацкий фильм» называет картину «Моя любовь с Якубом» «повествованием о личной отваге человека вообще».

Лейтмотив фильма — мысль о необходимости бескомпромиссного отношения к жизни, которое порой требует трудных переоценок и перемен в личной судьбе, подчеркнута на экране аллегорическими эпизодами народных игр на масленицу; в этих сценах основные персонажи истории получают как бы дополнительное освещение в стихии нравоучительного карнавального действа, поскольку в нем заняты те же актеры, которые играют участников главных событий, происходящих в картине.

«В веселой песне о наступлении масленицы,— говорит режиссер Вацлав Матейка,— праздника, завершающего определенный период жизни и хозяйственных забот, когда подводятся итоги, когда зерно отделяют от сора, когда кое-кто оказывается перед необходимостью снять маску, чтобы показать свое истинное лицо, — в этой песне ключ к пониманию нашего фильма».

«Мою любовь с Якубом» снял оператор Виктор Ружичка; автор музыки, столь важной в художественном строе ленты, — композитор Петр Гапка; песни — на слова Зденека Рытиржа.

И. Обутин

●

Чехословацкая кинематография числит в своем активе ряд удачных полнометражных мультипликационных лент, пользовавшихся в последние годы большим успехом у зрителей. Вот некоторые из них — «Сказка о Гонзике и Марженке» Карела Земана, «Разбойник Юрко» и «Кровавая пани» Виктора Кубала, «Маленькая волшебница» Зденека Сметаны. Недавно режиссер Станислав Латал завершил полнометражную мультипликацию «Приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка» по классическому роману Даниэля Дефо. Работа над фильмом продолжалась более двух лет, из которых год ушел на подготовку литературного сценария. Художником-мультипликатором картины является Адольф Борн, автор иллюстраций к одному из изданий книги Дефо. По словам Латала, ему хотелось, не отказываясь от основных идей литературного первоисточника, изобразить Робинзона прежде всего веселым и находчивым человеком, способным к преодолению любых трудностей; естественно, что в фильме нашлось место забавным приключениям и юмору.

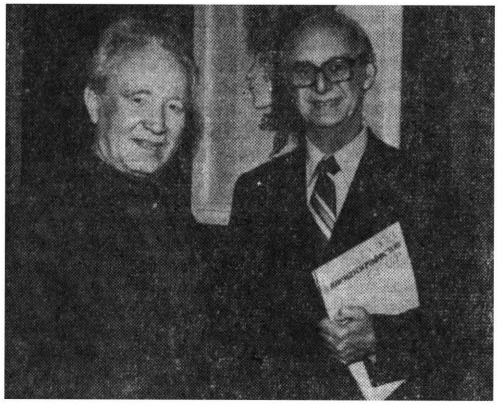
При работе над картиной была использована техника рисованного мультфильма, что дало авторам возможность четко разграничить два плана экранного рассказа: воспоминания Робинзона, записанные в его дневнике, оживают в рисунках Борна, а действие, происходящее в настоящем времени, разыграно куклами, искусно выполненными Властой Поспишиловой и Альфонсом Менсдорфом.

Режиссер Станислав Латал, более сорока лет отдавший труду художника-мультипликатора, по праву считается одним из основоположников чехословацкого рисованного кино; в качестве сценариста и мультипликатора он сотрудничал со знаменитым Иржи Трнкой. Среди фильмов, поставленных Латалом самостоятельно, — «Как найти послушного ребенка», «Слишком много неги», «Не будьте мамонтами». С 1975 года Станислав Латал работает как режиссер и сценарист над популярным кукольным сериалом «О Краконоше», снимаемым в сотрудничестве с киностудией ДЕФА (ГДР).

В. Круглов

В Союзе кинематографистов СССР

Премия кубинскому киноведу



Марио Родригес Алеман (справа) и А. В. Караганов

Союз кинематографистов СССР присудил премию и диплом за пропаганду достижений советского многонационального киноискусства в печати и на телевидении Кубы известному кубинскому киноведу и критику Марио Родригесу Алеману. Вручая награды, секретарь правления СК СССР Александр Караганов тепло поздравил Марио Родригеса Алемана и от имени советских кинематографистов пожелал ему дальнейших успехов в творчестве и в его благородной работе по углублению советско-кубинских связей в области кино. В своем ответном слове Марио Родригес Алеман сказал: «Присуждение премии и диплома Союза кинематографистов вашей страны — большая честь для меня. Я испытываю двойную радость оттого, что это событие в моей жизни произошло в дни, когда советский народ вместе со всеми своими друзьями в разных уголках земли отмечает знаменательную дату — 60-летие Союза ССР. Для кубинских кинематографистов, которые всегда с чувством особого интереса следят за успехами своих коллег из Москвы и Ленинграда, из Тбилиси и Ташкента, опыт советского кино является образцом революционного искусства, поставленного на службу общенародному делу, искусства, активно участвующего в жизни общества зрелого социализма. Нам есть чему поучиться у вас, мы восхищаемся работами ваших признанных мастеров и удачными дебютами творческой молодежи, лишь недавно пришедшей в кинематограф.

Получение столь почетной награды обязывает меня относиться к своему труду с еще большей требовательностью. В мои планы входит написать книгу о киноискусстве Страны Советов, и сейчас я хочу заверить вас в том, что сделаю все от меня зависящее, чтобы моя работа была достойна выбранного предмета исследования.

Еще раз от души благодарю своих друзей и коллег и желаю им благополучия и больших творческих удач».

Через несколько дней после вручения премии Марио Родригес Алеман был принят во ВНИИ киноискусства Госкино СССР и в редакции журнала «Искусство кино», где состоялись дружеские беседы, в ходе которых кубинский киновед рассказал собравшимся о современном состоянии и перспективах развития национального кинематографа Кубы, проявил живой интерес к актуальным проблемам советского кино.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Где-то плачет иволга...», 9 ч.
Авторы сценария Н Арсеньев, Э. Кеосаян. В Кошута. Режиссер Э. Кеосаян. Оператор А. Иванов. Художники М. Богданов, В. Донсков. Композитор Я. Френкель. Текст песни Н. Арсеньева. Звукооператор Р. Казарян.
Роли исполняют: Л. Нильская, А. Лицитис, В. Дворжецкий, Л. Геворкян, А. Джигарханян, Тодор Колев, Омар Волмер, Р. Чхиквадзе, Н. Оганесян, Д. Кеосаян, Кирил Господинов, У. Лиелдидж.

«Открытое сердце», 8 ч.
Автор сценария М. Шептунова. Режиссер А. Поляков. Оператор А. Рябов. Художник Э. Немечек. Композитор А. Фляркавский. Звукооператор А. Павлов.
Роли исполняют: М. Старых, Е. Солодова, А. Мякшин, Н. Мальцева, В. Пучков, Н. Меньшикова, Е. Кузьмина

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Возвращение резидента», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария О. Шмелев, В. Востоков. Режиссер В. Дорман. Оператор В. Корнильев. Художник М. Горелик. Композитор М. Таривердиев. Звукооператор Б. Кореньков.
Роли исполняют: Г. Жженов, П. Вельяминов, Н. Прокопович, Е. Герасимов, Л. Броневой, Б. Химичев, И. Азер, В. Захарченко, Е. Киндинов, Б. Иванов, Л. Соколова, Э. Шашкова, Т. Окуневская, Л. Ярмольник, А. Яковлев, А. Михайлов, Н. Граббе, Г. Тейх, Г. Ронинсон, Г. Тусузов.

«Предел желаний», 8 ч.
Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер П. Любимов. Оператор А. Гришко. Художник С. Веледницкий. Композитор А. Журбин. Звукооператор Л. Бухов.
Роли исполняют: М. Яковлева, А. Любимов, О. Аросева, Т. Бондаренко, В. Максимов, Т. Рудина, В. Шихов, В. Портнов, А. Галушко, В. Федоров.

Киностудия «Ленфильм»

«В старых ритмах», 9 ч.
Авторы сценария Д. Иванов, В. Трифонов. Режиссер М. Ершов. Оператор Н. Жилин Художник М. Иванов. Композитор О. Хромушин. Звукооператор И. Волкова.
Роли исполняют: С. Морозов, А. Глез, Н. Трофимов, Золтан Локкер, А. Захаров, С. Филиппов, М. Щетинин, А. Кожевников, М. Аптекман, Т. Пилецкая

«За счастьем», 8 ч.
Автор сценария Ю. Сбитнев. Режиссер Н. Ковальский. Оператор В. Грамматиков. Художник Р. Наринян. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Э. Казанская.
Роли исполняют: А. Рудаков, М. Дюжева, С. Харитонова, Т. Иванова, В. Ильичев, С. Морозов, А. Демьяненко, М. Трегубович.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Звездная командировка» (по мотивам повести Е. Шатько «Пришелец»), 8 ч.
Автор сценария Е. Шатько. Режиссер Б. Ивченко. Оператор В. Ильенко. Художники Б. Жуков, А. Шеремет. Композитор И. Поклад. Звукооператор Г. Салов.
Роли исполняют: В. Носик, Е. Кузнецова, Г. Байкштите, Л. Сердюк, Б. Брондуков, В. Гаврилов.

Одесская киностудия

«Женские радости и печали» (по одноименному роману К. Басенко), 9 ч.
Автор сценария Е. Оноприенко. Режиссер Ю. Черный. Оператор Н. Луканев. Художники Э. Родригес, В Шинкевич. Композитор В. Власов. Звукооператор А. Нетребенко.
Роли исполняют: О. Слободенюк, В. Вихров, В. Юрченко, Н. Колчина, Н. Олейник, А. Рудаков, В. Харыбина, С. Пожогин, Б. Бенюк, А. Гуляренко, М. Криницына.

«4:0 в пользу Танечки», 9 ч.
Автор сценария М. Дымов. Режиссер Р. Василевский. Оператор В. Березовский. Художник В. Ефимов. Композитор В. Шаинский. Текст песен Н. Просторовой, М. Танича. Звукооператор А. Пиров.
Роли исполняют: Никита Мейтин, Даша Жаворонкова, Женя Лившиц, Наташа Лисовицкая, Саша Варакин, Маша Корноухова, Дима Волков, Аня Ефимова, Н. Флоренская, А. Мягков, С. Немоляева, Е. Ханаева, Ю. Васильев, Е. Санько, В. Дворжецкий.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Давай поженимся», 8 ч.
Автор сценария А. Горохов. Режиссер А. Ефремов. Оператор О. Шкляревский. Художник Е. Игнатьев. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Б. Шангин.
Роли исполняют: М. Терехова, Ю. Назаров, А. Климова, В. Манаев, Т. Мархель, В. Филатов, И. Савина.

«Раскиданное гнездо» (по мотивам одноименной пьесы Янки Купалы), 8 ч.
Авторы сценария Б. Луценко, Г. Бекаревич. Режиссер Б. Луценко. Оператор Ю. Елхов. Художник В. Назаров. Композитор С. Кортес. Звукооператор В. Мушперт.
Роли исполняют: А. Ткаченок, А. Бендова, О. Сирина, А. Франскевич, Д. Трушко, В. Ледогоров, Г. Тарбук, И. Мацкевич, А. Солоницын.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Здесь тебя не встретит рай» (по мотивам азербайджанских народных сказок), 8 ч.
Автор сценария О Мамедов. Режиссер Т. Исмайлов. Операторы Ш. Шарифов, В. Сапожников. Художники Э. Рзакулиев, Р. Насиров. Композитор Т. Кулиев. Звукооператор В. Савин.

Роли исполняют: О. Искендеров, Э. Казиев, В. Демерташ, С. Алиева, Г. Омарова, Л. Манафова, Г. Мамедов.

«Послезавтра, в полночь» (по мотивам документальной повести М. Авдиева и А. Донца «Именем республики»), 10 ч.
Авторы сценария М. Авдиев, Р. Фаталиев, А. Донец. Режиссер А. Бабаев. Оператор Т. Ахундов. Художник Я. Наджаф-заде. Композитор Х. Мирза-заде. Звукооператор М. Искандеров.
Роли исполняют: М. Дадашев, Г. Мамедов, Э. Романов, Г. Корольков, Ю. Будрайтис, Э. Цахилова, Г. Мурад.

Киностудия «Арменфильм»

«Песнь прошедших дней», 9 ч.
Автор сценария и режиссер А. Мкртчян. Оператор Р. Ватинян. Художник Р. Бабаян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор Ю. Саядян.
Роли исполняют: Ф. Мкртчян, Ш. Казарян, В. Мириджанян, Г. Манукян, А. Гаспарян, Н. Багдасарян, А. Адамян.

Киностудия «Киргизфильм»

«Не ищи объяснений» (по мотивам повести О. Даникеева «Девичий секрет»), 8 ч.
Авторы сценария О. Даникеев, Р. Чмонин. Режиссер Д. Соданбек. Оператор К. Кыдыралиев. Художник А. Макаров. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор А. Ахмадеев.
Роли исполняют: А. Камчибеков, В. Ормушева, А. Темирова, Т. Темиркулов, М. Маниязов, А. Каипова.

«13-й внук», 7 ч.
Автор сценария Э. Борбиев. Режиссер К. Акматалиев. Оператор А. Джемгерчинов. Художники С. Мурзахметов, Д. Касымалиев. Композиторы А. Георгиев, Б. Абдраимов. Звукооператор О. Абдиталитов.
Роли исполняют: Б. Сейдахматов, М. Токтобаев, А. Темирова, Б. Кадыкеева.

Литовская киностудия

«Медовый месяц в Америке» (по мотивам пьесы А. Лауринчюкаса «Последняя просьба»), 8 ч.
Автор сценария А. Лауринчюкас. Режиссер А. Грикявичюс. Оператор Т. Томашявичюс. Художник А. Шважас. Композитор А. Апанавичюс. Звукооператор О. Василюте.
Роли исполняют: Р. Сталилюнайте, Ю. Будрайтис, Д. Банионис, Р. Адомайтис, А. Пашконите, А. Масюлис, В. Шинкарюкас, И. Кряузайте, Н. Лепешкайте, В. Масальскис, М. Батекайте, П. Венцелова.

Киностудия «Таджикфильм»

«Захват», 8 ч.
Автор сценария В. Коженовский. Режиссер М. Махмудов. Оператор Р. Пирумов. Художник А. Абдуллаев. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Ф. Махмудов.
Роли исполняют: Б. Анганов, В. Тихонов, В. Рыжаков, В. Никитин, М. Андрианова, Б. Ватаев, В. Плотников.

Зарубежные фильмы

«Встреча держав» (по мотивам романа Стефана Дичева), 9 ч.
Производство «Бояна» (Болгария). Авторы сценария Никола Тихолов, Владислав Икономов. Режиссер Владислав Икономов. Оператор Крум Крумов. Художник Константин Русаков. Композитор Кирил Цибулка.
Роли исполняют: Стефан Мавродиев, Вылчо Камарашев, Владимир Смирнов, Ежи Кришак, Михаил Ботевский, Васил Бычваров, Веле Горанов, Анджей Прецигс, Ангел Георгиев, Зигмунд Фокк.

«Тырновская царица» (по одноименной повести Эмилияна Станева), 9 ч.
Производство «Бояна» (Болгария). Автор сценария и режиссер Янко Янков. Оператор Георгий Георгиев. Художник Атанас Велянов. Композитор Георгий Генков.
Роли исполняют: Стефан Данаилов, Камелия Тодорова, Эли Скорчева, Невена Коканова, Борис Луканов, Цветана Енева.

«Хан Аспарух», 1-я серия —7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария). Автор сценария Вера Мутафчиева. Режиссер Людмил Стайков. Оператор Борис Янакиев. Художник Богоя Сапунджиев. Композитор Симеон Пиронков.
Роли исполняют: Стойко Пеев, Антоний Генов, Ваня Цветкова, Стефан Гецов, Георгий Черкелов, Йосиф Сырчаджиев, Лора Кремен, Иван Янчев, Джоко Росич, Велко Кынев, Аня Пенчева.

«С днем рождения, Мэрилин!», 8 ч.
Производство «Объектив» (Венгрия).
Авторы сценария Реже Серень, Миклош Вамош. Режиссер Реже Серень. Оператор Тамаш Андор. Композитор Зденко Тамашши.
Роли исполняют: Цецилия Эстергайош, Ласло Вайда, Лайош Балажович, Андраш Балинт, Петер Балаж.

«Языческая мадонна», 9 ч.
Производство «Будапешт» (Венгрия) Авторы сценария Иштван Буйтор, Дьюла Месарош. Режиссер Дьюла Месарош. Оператор Иштван Хильдебранд. Художник Ласло Дуба. Композитор Дьёрдь Надь.
Роли исполняют: Иштван Буйтор, Андраш Керн, Ласло Банхиди, Ференц Каллаи, Мария Надь, Иштван Ковач.

«Год испытаний» (по мотивам одноименного романа Тине Шульце Герлах), 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Габриэль Котте. Режиссер Герман Цшохе. Оператор Гюнтер Яойте. Художник Д. Адам. Композитор Гюнтер Фишер.
Роли исполняют: Катрин Засс, Моника Леннартц, Джекки Шварц, Ян Шпитцер, Кристиан Штейер, Хайде Кипп, Барбара Диттус, Урсула Вернер.

«Если бы Земля не была круглой», 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Ирис Гуснер, Гюнтер Хаубольд. Режиссер Ирис Гус-

нер. Оператор Гюнтер Хаубольд. Художник Хайке Бауэрсфельд. Композитор Бальдур Бёме.
Роли исполняют: Божена Стрыек, Р. Балаев, Лисси Темпельхоф, Франтишек Печка, Г. Комарова, Р. Чикавишвили, В. Пучков, А. Акмотов, Кишор Кумар Палеринтавида, Урсула Вернер.

«Загадка колонии беглецов», 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Ева и Вольфганг Штайн. Режиссер Хорст Э. Брандт. Оператор Юрген Крузе. Художник Эрих Крюлльке. Композитор Марчелло Фортин.
Роли исполняют: Винфрид Глатцедер, Алисия Яхевич, Ю. Будрайтис, Клаус-Петер Тиле, Э. Виторган, Ахим Петри, А. Карапетян, Рудольф Ульрих.

«Недолгая дружба» (по мотивам повести Алекса Веддинга «Эде и Унку»), 7 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Ганс Альберт Педерцани. Режиссер Гельмут Дзюба. Оператор Гельмут Бергман. Художник Гарри Лойпольд. Композитор Кристиан Штейер.
Роли исполняют: Аксель Линдер, Жаклин Оди, Михаэль Фалькенхаген, Нина Штаритц, Мартин Третгау.

«Проигрыш или победа?», 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Гудрун Дойбенер. Режиссер Клаус Добберке. Оператор Вольфганг Питш. Художник Лотар Кун. Композитор Штефан Дистельман.
Роли исполняют: Ульрике Кунце, Детлеф Гис, Райнер Кляйнштюк, Хольгер Малих, Франциска Троггнер.

«Олимпиада-40», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Икс» (Польша).
Авторы сценария Анджей Котковский, Михал Комар. Режиссер Анджей Котковский. Оператор Витольд Адамек. Композитор Анджей Кожиньский.
Роли исполняют: Мариуш Бенуа, Ежи Боньчак, Кшиштоф Янчар, Рышард Котыс, Игор Пшегродский, Войцех Пшоняк, Марек Сьюдым.

«За дело берется бабушка», 7 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Родика Падина. Режиссер Николае Коржос. Оператор Михай Попеску. Художник Аурелиу Ионеску. Композитор Флорин Богардо.
Роли исполняют: Себастьян Папаяни, Мими Еначану, Адела Маркулеску, Тамара Бучучану-Ботез, Илляна Стана-Ионеску, Адина Попеску, Богдан Кари, Оана Боданойу, Александру Чобану.

«Комиссар полиции и Малыш», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Винтиле Корбул, Серджиу Николаеску, Мирча Бурада. Режиссер Серджиу Николаеску. Оператор Александру Давид. Художники Раду Корчова, Боб Николаеску.
Роли исполняют: Серджиу Николаеску, Жан Константин, Коля Рэуту, Ион Рациу, Овидиу Юлиу Молдаван, Джордже Михаица, Тома Дорел.

«Чудесная дубрава» (по одноименной повести Михаила Садовяну), 7 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Драга Олтяну-Матей. Режиссер Георге Надь. Оператор Джордже Войку. Художник Гюта Штирбу. Композитор Корнели Тэуту.
Роли исполняют: Диана Муска, Эрнест Мафтей, Елена Драгой, Флорина Черчел, Матей Александру, Драга Олтяну-Матей.

«Янку Жиану — сборщик налогов», 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Михай Оприш, Василе Кирицэ, Дину Коча. Режиссер Дину Коча. Операторы Сорин Кивулеску, Андрей Зинкэ. Художник Аурел Костракевич. Композитор Штефан Зорзор.
Роли исполняют: Адриан Пинтя, Михай Мереуцэ, Раду Белиган, Стела Фуркович, Мариоара Стериан, Елена Середа, Иларион Чобану, Ион Маринеску, Драга Олтяну-Матей, Жан Константин, Флорина Черчел, Ирина Петреску, Корнел Коман.

«Янку Жиану — гайдук», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Михай Оприш, Василе Кирицэ, Дину Коча. Режиссер Дину Коча. Операторы Сорин Кивулеску, Андрей Зинкэ. Художник Аурел Костракевич. Композитор Штефан Зорзор.
Роли исполняют: Адриан Пинтя, Стела Фуркович, Мариоара Стериан, Михай Мереуцэ, Джордже Константин, Раду Белиган, Дан Наста, Эманоил Петруц, Дину Коча, Джео Нуне, Елена Середа.

«Неделя ошибок», 7 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Милан Ружичка. Режиссер Зденек Мика. Оператор Иржи Штёр. Художник Олдржих Босак. Композитор Ладислав Штайдл.
Роли исполняют: Ива Янжурова, Петр Нарожный, Стелла Зазворкова, Зденек Ржегорж, Зузана Быджовска, Мирослав Владыка.

«Пожары и пепелища», 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Иржи Швейда. Режиссер Антонин Кахлик. Оператор Йозеф Павек. Художник Богумил Покорный. Композитор Йозеф Богач.
Роли исполняют: Сильвия Турбова, Зденек Маришка, Йозеф Гайдучик, Яна Эбертова, Карел Деллапина, Дана Маржикова.

«Ритм 1934», 9 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Владимир Бор, Ярослав Балик. Режиссер Ярослав Балик. Оператор Виктор Ружичка. Художник Иржи Глупы. Композитор Карел Мареш.
Роли исполняют: Владислав Бенеш, Ива Янжурова, Ота Скленчка, Луцие Жулова, Даниэль Дите, Любомир Костелка, Итка Маликова, Вацлав Неужил.

«Счастливая покупка», 7 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Ярослав Бочек, Ладислав Рихман. Режиссер Ладислав Рихман. Оператор Йозеф Гануш. Художник Олдржих Босак. Композиторы Иржи Бажант, Иржи Маласек.
Роли исполняют: Татьяна Медвецка, Ян Каныза, Блажена Голишова, Яна Ванькова, Ярослава Покорна, Зора Иракова.

«Закон любви» (по мотивам народного предания «Банович Страхиня»), 9 ч.
Производство «Ядран фильм», «Авала фильм» (Югославия) — «Нойе Теле-контакт» (ФРГ).
Авторы сценария Александр Петрович, Ватрослав Мимица. Режиссер Ватрослав Мимица. Оператор Бранко Иватович. Художник Миле Еремич. Композитор Алфи Кабильо.
Роли исполняют: Франко Неро, Драган Николич, Саня Вейнович, Раде Шербеджия, Коля Ангеловски, Герт Фрёбе.

«Люби, люби, но не теряй головы», 8 ч.
Производство «Звезда-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Зоран Чалич, Йован Марковић. Режиссер Зоран Чалич. Оператор Предраг Попович. Художник Предраг Николич. Композитор Корнели Ковач.
Роли исполняют: Драгомир Боянич, Дара Чалекич, Рналда Кадрич, Владимир Петрович, Елена Жигон, Марко Тодорович, Весна Чипчич.

«Сезон мира в Париже», 10 ч.
Производство «Центр фильм» (Югославия) — «Альбран фильм» (Франция).
Автор сценария и режиссер Предраг Голубович. Оператор Миливое Миливоевич. Художник Миле Еремич. Композитор Корнелие Ковач.
Роли исполняют: Мария Шнайдер, Драган Николич, Ален Нури, Алида Валли, Эрланд Джозефсон, Предраг Манойлович, Паскаль Пети, Джейн Чаплин, Божидарка Эпозито, Жан-Жак Брио, Раф Валлоне.

«Гонщик «Серебряной мечты», 9 ч.
Производство «Рэнк филм» (Англия).
Автор сценария и режиссер Дэвид Уикес. Оператор Пол Бисон. Композиторы Дэвид Эссекс, Джон Камерон.
Роли исполняют: Дэвид Эссекс, Бо Бриджес, Кристина Рейнс, Кларк Питерс, Гарри Корбет, Диана Кин, Ли Монтегю, Шейла Уайт, Патрик Райкарт.

«Тристан и Изольда», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Клэр Продакшнс Лимитед» (Англия).
Автор сцечария Клэр Лабен. Режиссер Том Донован. Оператор Ричард Клайн. Художник Джон Лукас. Композитор Пэдди Молони.
Роли исполняют: Ричард Бартон, Кэйт Малгрю, Николас Клей, Сирил Кьюсак, Джеральдина Фицджеральд, Найэл Тобин, Найэл О'Брайен, Кэтрин Даулинг, Диана ван дер Влис.

«Супруги», 9 ч.
Производство «Р. Ф. Фариас» (Бразилия).
Автор сценария Одувалдо Вианна Фильо. Режиссер Даниел Фильо. Оператор Освалдо Оливейра. Художник Марио Монтэйро. Композиторы Гуто Граса Мело, Нелсон Мотта.
Роли исполняют: Жозе Вилкер, Сония Брага, Антонио Педро, Руй Розенде, Ида Гомес, Педро Камарго, Сузанна Виейра.

«Тяжелая дыня», 8 ч.
Производство «Финос-фильм» (Греция).
Автор сценария и режиссер Павлос Тасиос. Оператор Костас Настос. Художник Клеопатра Дига. Композитор Йоргас Пападакис.
Роли исполняют: Мимис Хрисамаллис, Никос Катомерис, Йоргос Матфэу, Антонис Антониу, Лида Протопсалти, Меропа Иоанниду, Катерина Гсгу.

«Парашурам», 8 ч.
Производство Отдела информации и культуры правительства Западной Бенгалии (Индия).
Авторы сценария Мринал Сен, Мохит Чаттопадхайя. Режиссер Мринал Сен. Оператор Ранджит Рей. Композитор Карантх.
Роли исполняют: Арун Мукерджи, Бибхас Чакраборти, Онурадха Дебо, Шрила Маджумдер.

«Люди и нелюди» (по мотивам одноименного романа Элио Витторини), 8 ч.
Производство Итальянского радио и телевидения, при участии «Аджер Чинематографика» (Италия).
Авторы сценария Валентино Орсини, Фалиеро Розатти, Джулиани. Режиссер Валентино Орсини. Оператор Франко Ди Джакомо. Художник Джанни Сбарра. Композитор Эннио Морриконе.
Роли исполняют: Флавио Буччи, Моника Гуэрриторе, Ивана Монти, Секондо Де Джорджи, Массимо Де Вита, Кристина Градо, Массимо Мерани, Клаудио Раймондо.

«Следствие с риском для жизни», 10 ч.
Производство «Капитал фильм» (Италия).
Авторы сценария Никола Бадалукко, Дамиано Дамиани, Массимо Де Рита, Дино Майури. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Альфио Контини. Художник Андреа Ризанти. Композитор Рид Ортолани
Роли исполняют: Джулиано Джемма, Мартин Бэлзам, Лаура Троттер, Джанкарло Дзанетти, Гвидо Леонтини, Марчелло Мандо, Франко Одоарди, Дедди Саваньоне, Джон Карлсен, Джулиан Дженкинс.

«Сыновья должны возвращаться домой», 9 ч.
Производство «Филм Комишн» (Новая Зеландия).
Автор сценария и режиссер Пол Мондер. Оператор Алан Боллинджер. Художник Винсент Уорд. Композитор Мальколь Смит.
Роли исполняют: Улис Петайя, Фиона Линдсэй, Мойра Уокер, Лани Тупу, Амалама Таниелу, Малама Мазина.

«К сокровищам авиакатастрофы», 9 ч.
Производство «Ферст Сити» (США).
Автор сценария Эверетт де Рош. Режиссер Дэвид Хеммингс. Оператор Винсент Мортон. Художник Бернард Хайдс. Композитор Брайан Мэй.
Роли исполняют: Кен Уол, Лесли Энн Уоррен, Дональд Плезенс, Джордж Пеппард, Бруно Лоуренс, Грант Тилли, Роберт Брюс.

«Прощальная песня любви», 8 ч.
Производство «Ешильчан фильм-джилик» (Турция).
Автор сценария Дениз Тюркали. Режиссер Атиф Йилмаз. Оператор Четин Тунджа. Художник Хасан Орнек. Композитор Хюршид Енигюн.
Роли исполняют: Сезен Аксу, Булут Арас, Хулуси Кентмен, Хусейн Кутман, Экрет Дюмер.

«Километры риска», 9 ч.
Производство «Фильм де Лэпе» (Франция).
Авторы сценария Жан-Пьер Петролаччи, Дени Амар. Режиссер Дени Амар. Оператор Робер Фрес. Композитор Лоран Петижирар.
Роли исполняют: Кароль Лор, Жан Янн, Жан-Пьер Мариель, Филипп Огуз, Луи Сенер, Даниэль Лебрен, Жорж Вильсон.

«Неизбежная жертва», 9 ч.
Производство «Ле фильм де ла Тур», «Ф. Р. З.», «Фильм 66» (Франция).
Авторы сценария Доминик Фабр, Этьен Перье. Режиссер Этьен Перье. Оператор Жан Шарвен. Художник Жан-Жак Казью. Композитор Поль Мизраки.
Роли исполняют: Мишель Пикколи, Клаудиа Кардинале, Жак Перрен.

«Замужество Марии Браун», 10 ч.
Производство «Албатрос-фильм Михаэль Фенглер», «Трио-фильм Дуйсбург», «ВДР», «Фильм-ферлаг дер Ауторен Мюнхен» (ФРГ).
Авторы сценария Пеа Фрёлих, Петер Мертесхаймер, Райнер Вернер Фассбиндер. Режиссер Райнер Вернер Фассбиндер. Оператор Михаэль Баттхаус. Художник Норберт Шерер. Композитор Пеер Рабен.
Роли исполняют: Ханна Шигулла, Клаус Лёвич, Иван Десны, Гизела Улен, Готтфрид Джон, Клаус Хольм, Гюнтер Лампрехт.

С 80-летием

Когтева Константина Александровича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

Кнорре Федора Федоровича, писателя, кинодраматурга

С 75-летием

Кеворкова Степана Агабековича, кинорежиссера,
народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии Армянской ССР

С 70-летием

Давыдова Романа Владимировича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

Туйбаеву Софию Эрджановну, киноактрису,
народную артистку Таджикской ССР

Шеренца Азата Арменаковича, киноактера,
заслуженного артиста Армянской ССР

С 60-летием

Ордынского Василия Сергеевича, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии Монгольской Народной Республики

С 50-летием

Любшина Станислава Андреевича, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР

Стругацкого Бориса Натановича, писателя, кинодраматурга

Ускова Валерия Ивановича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов